"الرياح بين جناحيّ" لهادي دانيال : مابين كتابة المعنى وشاعريّة الفراغ

مصطفى الكيلاني / جامعي، تونس

1 ـ انتهاج سبيل الحيرة الكاتبة :

يخوض هادي دانيال منذ «كمائن الورد والنبيذ» (1) تجربة وجودية وشعرية مختلفة عن سابقاتها، حسب اطّلاعي على مُجمل ما كتب، تتّصف بانتهاج سبيل الحيرة الكاتبة تردُّدا بين الاستمرار في أداء المعنى النضالي وبين الإبطان حيث الحال الشعرية تصطدم بالفراغ. فتنفلت اللغة الشعرية من عُقالها أو من ثابت عقلانيتها في مواطن الحديث عن الفراغ المستفحل في الذات وما تُحيط به من مواطن مُعتمة، كأن يرتبك منطق التداول المعتاد وتتفكك محاور الصُور المستعادة المُستهلكة بحادث صُور عفوية عديدة تنفتح على المزيد من الفراغ حدّ الانتقال أحيانا عديدة من الاستخدام الاستعاري إلى التوظيف الكنائي حينما يسعى أداء الملفوظ الشعري إلى الانفلات عن أيّ منطق جاهز ويتبدّد وجه الشبه المُفترض تماما في تجاذبات مُشبَّه (الذات الشاعرة) ومُشبه به (الحالات) غير مُحدَّدَين بقصدية ما عدا كتابة البوح بوجع دفين يتماهى وفوضى الوقائع والحالات الحادثة، وضمن صور استعارية تعتمد المنطق الدلالي ذاته الذي يصل بين ماضي شاعرية القصيدة وحاضرها.

فما كان صورة عامة لفوضى هناك تحوّلَ من الخارج إلى الداخل، من أشياء العالم ومُختلف وضعياته إلى نواة الروح المسكونة بفوضى الحالات والاتجاهات لتتهاوى بذلك وُثوقات عديدة سالفة دون التخلي عن لعبة الإظهار والإضمار الدلاليين بشفافية الوجه والقناع ومبدأ الالتزام بالقضايا القومية عامة، وبالحق الفلسطيني، على وجه الخصوص.

فهل أثمرت الفوضى الحادثة في الوجود والموجود أساليب تصويرية جديدة؟ وما أبعادها الدلالية؟

2 ـ وجع بمذاق شعري حادث :

ثمة وجَعٌ مُمِضّ يتفاقم في داخل هادي دانيال ومجموعته الشعرية الجديدة «الرياح

بين جناحيّ» (2)، وجع بمذاق شعري حادث مُختلف، وقد عبّر عنه الشاعر بدءا باستعارة صورة المُضانكة الواردة في نصّ العنوان الرئيسي (الرياح بين جناحيّ) الزاخر بالعدد عند الإلماح إلى الطبيعة -الرمز (الرياح) مقابل التثنية (جناحيّ)، مع الإشارة إلى البينية الدالة في الظاهر على «امتلاء الفراغ» أو «فراغ الامتلاء» بما يصل ويفصل بين الداخل والخارج أو بين ما يستقدمه الداخل من الخارج لا ليعيد تركيبه في مرآة هذا الداخل بل ليهتزّ به وترتبك صوره في الأثناء إلا ماتواصل حدثا قديما بما يذكّر بطفولة الذات الشاعرة أو طيفا لمكان حسّي ينقلب إلى علامة رمزيّة ذات دلالة مرجعيّة شبه ثابتة في تاريخ هذه الذات أو معنى لقيمة نضالية كانت ولا تزال بمدلول المُتبقّى، لا غير.

وكأننا بوجع هادي دانيال الوارد مُكثّفا في نصّ العنوان الرئيسي تُقارب استعارة شعرية أخرى من الشعر العربي القديم تختلف في ماهية الاشتغال عن المعنى المرجعيّ في استعارة دانيال لتوَجُّهها إلى الحركة الحسّية، حسب المرجع التشبيهي السائد لدى شاعرية القُدامى، ربّما إن ذهبنا إلى جرّ القاف عِوضا عن فتحها (قلق) تدليلا على الفرس وليس الحال في بيت أبي الطيب المتنبي الشهير، رغم اعتماد الفتح في جلّ نُسخ الديوان الصادرة عن دُور النشر العربية (3):

«فما حاولتُ في أرض مُقاما

ولا أَزمعْتُ عن أرض زوالاَ

على قلق كأنّي الريح تحتي

أوجّهها جنوبا أو شمَالاَ!!

ومهما يكن من أمر الجرّ أو الفتح فإن الارتباك، رغم مرجع الفرس أو الحال في لفظ «قلق»، مشترك بين الشاعرين، ودليلنا عليه في السياقين الشعريين المُختلفين أنّهما يُحيلان في المُحصّل التقريبي على حيرة المكان والكيان أو حيرة المكان التي هي بعضٌ من حيرة الكيان، لما يصل في اللغة العربية بينهما من تواصل معنى مرجعي.

وتتأكد حال الارتباك بعناوين القصائد قبل النظر في القصائد أو منفصلة عنها ومُتصّلة بها، كـ «وردة الذاكرة» قد نستعيد بها بعض آثار من «وردة الكتابة إلى غابة الرماد» و«الورد والرماد» في مشهد مختلف للشاعر العراقي حميد سعيد (4)، إذ يتردّد معنى الورد، هنا، بين السياق الحينيّ، كالوارد في نصّ التصدير (ياسمين) وبين الاستذكار بوجع الحاضر والحنين إلى الزمن المُنقضي الذي هو بعض من الوجع المذكور. أمّا عناوين القصائد الأخرى في «الرياح بين جناحيّ» فهي من قبيل التدليل الاستعاري العام القريب من وصف المُطابقة، كـ«نجمة أريحا» أو الايحاء الذي ينزع إلى تجريد الحال، كـ «ولادة» بالمُداخلة بين الوقائع وظلالها الطيفية، أو استعارة الطبيعة بالمُجاورة بين مخصوص الحال و«البحر» و«الصحراء» في «البحر فراشي والصحراء وسادتي». إلاّ أنّ لعب الشاعر الاستعاري في صياغة العناوين قارَبَ التصوير الكنائي عند تجاوز العلاقات التشابهية المرجعية في بناء الصُور إلى المؤالفة بين ألفاظ مُتباعدة تتجاور لأداء القصد شبه السريالي، كـ «دَمُها الآن يُشرف في أفق من حديد» و«الفراغ بين جناحيّ» و«مُقطّعات الورد والإسمنت».

ولنا في هذه المجموعة الشعرية علامات هامشية هي نصوص ما قبلية (Para- Textes) أيضا تبدو عارضة، وقد حرص الشاعر على وضعها لتذييل

القصائد، ليس بدافع التأريخ لها فحسب، بل للإلماح إلى أمكنة قد تحيلنا، وإن اختلف الزمان، على أحدِ البيتين المذكورين آنفا:

«فما حاولتُ في أرض مُقاما

ولا أزمعتُ عن أرض زوالاَ»،

كأن تُذكر القيروان بتاريخ 05/ 04/ 2008 و05/ 05/ 2008، وتونس في 20/ 05/ 2008 و«مقهى اللوفير والمنزه السادس 14/ 01/ 2009» و«تونس- إقامة السعادة المنزه السابع من 27 ماي/ آيار إلى 13 سبتمبر/ أيلول 2009» و «مقهى أوليفرو- المنزه السادس- تونس 31/ 07/ 2009» و«إقامة السعادة -المنزه السابع- تونس 20/ 10/ 2009» و«مقهى مقني-المنزه التاسع- تونس 23/ 12/ 2009».

فلِمَ هذا الحرص على تذييل القصائد بذكر اللحظة والمكان؟ هل بدافع الرغبة في التوثيق فحسب، كما جرت العادة أحيانا، أم لقصد آخر؟وما الذي يعنيه هذا القصد تحديدا، إن ثبت وُجوده؟ هل هي الرغبة الحادثة في تثبيت كلّ العلامتين المكانية والزمانية بمُشترك الشعور المُرهف بما تحقق من الكيان ولا يزال، وحيرة التردّد بين المُنتظر واللا- مُنتظر في مسار المتبقّى من الوجود؟

3 ـ «قلتُ : ما همّني...»

تُغالب الكتابة الشعرية بدءا ذلك اليأس الذي أخذ في التعاظُم والتفريخ داخل رُوح جرّبت السير في كلّ السّبل بأداء الحنين إلى زمن مَضى تُستعاد بهجته «بياسمين» – اللحظة، تلك اللحظة. فتنفتح الذاكرة نتيجة القادح المكاني على لحظات قديمة هاربة كي يتمازج الفرح القديم والأشياء المرئية في لحظة القصيدة (وردة الذاكرة). وبهذا التعالق بين فعليْ الاسترهان والاستذكار يتّجه أداء الصورة المشهدية إلى وصف المُطابقة بِضرب من الايحاء الناتج عن اختلاف اللحظة بين ما كان ويكون رغم ثابت المكان بأشيائه القديمة المُستعادة (برّوطة والقباب وأسوار المدينة...). وإذا الاستذكار بدافع اللحظة الكاتبة حال من الغبطة تشي في الأثناء بمُخبإ حالٍ أخرى هي القلق الناتج عن فعل «الوقت» في تداخل المكان والكيان:

«خفّف الوطءَ

واصغ إلى مِعول الوقت

كيف يُدبّر، يُفني ويبني

قلت: ما همّني...» (5)

كذا السائر في درب الوجود تستوقفه الحكمة العلائية فجأة فيلتفت بُرهة إلى ما تقضّى ليتمثّل المُتبقّى ويُصرّ على اللاّ- مبالاة كي يُخلد إلى الاستمتاع به لحظة تلوَأخرى بارتشاف المُتلذذ المهووس بما هو كائن غير العابئ بما سيكون، على غرار ما دعا إليه عمر الخيّام في إحدى قصائده:

«إن كُنتَ لا تفنى سوى مرّة

فافن ودع هذا الأسى والشقاء

وكُنْ كأنْ لم تَحوذَا الجلدَ أو

ذا الدّم واللحم وخلّ العنــاء (6)

إلاّ أن ازدواج الحال ممثلا في الفرح والترح يظلّ إلى آخر قصيدة «وردة الذاكرة» مدفوعا ببهجة استعادة المكان وما في المكان من أشياء مرئية تستحيل إلى رموز خاصّة في تمثّل الذات الشاعرة لها.

فيظلّ الحدث والمكان وما في المكان من علامات حسيّة مرجع التصوير الاستعاريّ الأقرب إلى وصف المُطابقة، إذ سُرعان ما تُحيل العلاقات التشابهية بين الواصف والموصوف على ضرب من التماثل أو شبه التماثل الذي يذكّرنا بالأداء الشعري الرومنسي حيث الانعكاس المتبادل، كأن تشعر الذات وتعبّر في الأثناء وتتفاعل مع محيطها من موقع الأنا الرائي المُنفصل يُمثّل عند وصف الحال نواةً جاذبة.

4 ـ انقطاع الرغبة المفاجئ بكابوس اليقظة

ولئن نزعت الكتابة الشعرية إلى الأداء الاستعاري بالوصف القريب من المُطابقة في «وردة الذاكرة» فقد اتجّهت إلى استثمار الحُلم في «نجمة أريحا» عند الانتقال من وصف المُطابقة إلى الإبلاغ الإيحائي ليتسّع مجال الصورة الاستعارية ويعمق بكثافة دلالة ازدواج آخر اتّخذ له في القصيدة وجه الحركة والحركة المضادّة، بدءا بسحر أريحا وعشقها وتجنيح خيال الروح الحالمة وُصولا إلى أعالي اللذّة، إذ تستحيل أريحا في تدفق الحال الحُلمية إلى «امرأة». فتضطرم في الأثناء نار الرغبة، ثمّ يحدث الانقطاع المفاجئ بكابوس اليقظة:

«وكنتُ أنا أتعرّى

وتلسعني الرغبات إليها

مهاميز حرّى...

وفي غمزة الأرق

تلبّد شعري من عَرَقي

كنت ألهث والدرب يلتفّ أفعى عليَّ

وينفث في أذُنيّ

فحيحًا!» (7)

وإذا «وردة الذاكرة» و«نجمة أريحا»، رغم اختلاف الأداء الاستعاري لكلّ منهما بمدَى المُطابقة وكثافة الإيحاء تلتقيان في سياق حال شعرية مُشتركة مفادها اندفاع الرغبة في اتجاه واصطدامها بضرب من الاستحالة في اتجاه آخر، نتيجة عامل الوقت في الأولى، والتباعد المكاني في الثانية بين الذات العاشقة وأريحا المعشوقة.

إنّ النهج الاستعاري المُعتمد في نصّ التصدير والقصيدتين المذكورتين هو ذاته تقريبا، وإن اختلف اسم المعشوقة بين القيروان وأريحا، كأن تتماهى الذات الشاعرة والاسم الدال على مكانية كيانية تُذكر بالبعض الكثير من طفولة المعنى وحادثة في أعوام الالتزام.

وكأننا بالقيروان وأريحا نشهد حُلما واحدا مشتركا رغم اختلاف اللحظتين بضرب من التجاذب الجميل بين الـ هنا والـ هناك، بين ما كان وما يكون، بفعل التذكر تحفز عليه حال استرهان تبحث لها عن مُستقرّ. غير أنّ عشق القيروان أو حلمها اليقظ بالاستذكار لا تنقطع شهوته، في حين يؤول حُلم أريحا إلى تلك اليقظة الكابوسية تُمهّد بانقطاع الرغبة إلى فوضى كارثية قادمة.

5 ـ «الفناجين في مطبخ الروح ملأى دمًا».

فما كان وثوقا تقريبيا مسكونا بالقلق الخافت والارتباك في الحال عند التصدير والقصيدتين السابقتين يستحيل إلى فوضى مشاعر وأفكار برمزية الذات المزحومة برياح السأم والخوف والارتياب في «دمها يُشرق الآن في أفق من حديد» و«البحر فراشي والصحراء وسادتي» و «الفراغ بين ذراعيّ»

و «مُقطعات الورد والإسمنت». أمّا «ولادة» فهي بمثابة وقفة لالتقاط الأنفاس في مسيرة وجودية وشعرية مُضنية، كأن تُمثّل وميض أمل وعلامة إشراق عارض في سماء مُدلهمّة موحشة بلا أفق عدا ما ينحبس في الداخل من إلماحات ظنينة لإمكان أمل.

لقد مثّلت أحداث غزّة (شتاء 2008) علامة إبدال خطيرة في وعي الكتابة الشعرية لدى هادي دانيال، حتّى لكأنها تُمثّل حدّا مفصليا في الكتابة الشعرية وأداء الصورة؛ كأن تَحَوّلَ وصف الحال من الاستخدام الاستعاريّ الواصل بين تُراث القصيدة العربية وحاضرها إلى اعتماد التصوير شبه السريالي الذي لا يقطع تماما مع تناظم المعنى المرجعي عند الإلماح إلى الكارثة وفوضى المشاعر.

فالحديث الحافز على الكتابة في «دمها يُشرق الآن في أفق من حديد» واضح تماما، كأن ترد علامات سياقية عديدة دالّة عليه في بنية القصيدة، وهو العُدوان الصهيوني على غزّة في شتاء 2008.

وإذا ضخامة الحدث الكارثي المذكور تُربك منظومة الأداء الاستعاري الشعري لدى هادي دانيال لتنزاح الصُور عن أيّ مرجع تشبيهيّ، تقريبا، وتتحوّل من منطق التناظم الدلالي عند المُجاورة بين الألفاظ إلى اللاّ- تناظم بالأداء التعبيري السريالي في عديد المواطن الذي يقارب أحيانا عديدة وضعيات العبث واللاّ- معقول وفجاجة اللحظة مُمثلة في فظاعة الجريمة المُرتكبة أمام فضائيات العالم:

«ها أنا أتهيأ

كي أكتب الآن

سفر الصباح البعيد

بلا قهوةٍ مُرّة

فالفناجين في مطبخ الروح ملأى دمًا...» (8)

كذا تشهد الكتابة الشعرية بفاجعة غزّة انقلابا كبيرا في وسائل الايلاغ، كأن تنفتح لغة الكتابة بأقصى الجهد على استنفار الروح ليتركّب في الأثناء مشهد زاخر بعلامات الموت والدم والخراب والحرائق وصور الانهيار في كلّ من المكان المرئي والكيان الرائي، إذ تنفتح اللحظة على كل من المكان المحايث (تونس) والمكان الآخر (غزّة)، مثلما يتقاطع الحدث والحال بشاعرية سرديّة تُراوح وتُداخل بين الـ هنا والـ هناك، بين الحزن الدامع في يوم شتائي ممطر، داخل المقهى الصغير، و«الدم النازف» و«الأفق الحديدي».

فتتعالق «تونس» و«غزّة» بضرب من التجاذب التراجيدي العنيف يُحدث في الذات الشاعرة المُتفجّعة وحشة الإنفراد وذلك الوجع المُمِضّ:

«كنت وحدي في عمق مقهاي ثرثرة الياسمين تُداعب غيتار صمتيَ

حتّى انقطاع الوتر...» (9)

وكأن القصيدة تراكُمُ حالات وَجَع تتخلل الموصوف الكارثي لينبجس في عميق اللّحظة أمل غريب يتجلب بشيء من الفرح المباغت المُلغز يشي بإمكان أفق جديد يخترق ذلك «الأفق الحديدي» ويُلمح إلى «حصاد» قادم (10).

6 ـ حيث الفراغ لا يُخصب إلاّ المزيد من الفراغ

هو الفراغ إذن، كأنّه الشرخ العميق تتسع هوّته بعد الكارثة التي حلّت بغزّة وأهل غزّة وتدفع القصيدة في

طريق مُغامرة جديدة لا تسعى إلى جاهز المعنى أو ثابته، بل تنزع إلى مقاربة العبث، كأن تُقارب «البحر فراشي والصحراء وسادتي» الحال شبه الهذيانية باستخدام عديد الصور الكنائية:

«أرعد البياض

أبرق الحبر

وانهمر الصمت

أعشبت حنجرة الأرض

وانطلقت غزالة الضوء...» (11)

فتستحيل الكتابة إلى لعب يجاورُ بين الألفاظ المتباعدة كي تتحول بذلك إلى سياقات جمل شعرية دالّة افتراضا بفوضى المعنى وارتباك الذات التي فقدت أيّ وجهة أو اتجاه أو دليل مرجعيّ عدا الشهادة على مأزقها الذي يزداد ضيقا كلّما أوغلت في الإيطان حيث الفراغ لا يخصب إلاّ المزيد من الفراغ. أمّا المُتبقى من نقيض الخواء فوهمُ معنى أو إمكان خلاص من ضياع أبديّ:

«سأترك لي ما تبقّى منّي

فأنا أيضا قد أكون في حاجة إليّ

قد أرمّم قارب رغبة أزبدت أمواجها

على صخور غوايات لا تنتهي...» (12)

تلك هي حال الذات الشاعرة في زمن ما بعد كارثة غزّة، شعور تراجيدي حادّ بالخواء والضياع الكينوني بين «قاسيون» و«بوقرنين»، بازدواج علاميّ قد يشي بحال شبه فصامية لا تتضح صورتها إلاّ بالفوضى والحركة الدورانية واستبداد البُهمة بالرؤية/الرؤيا وذات الرائي معا:

«وما إن أُغمض عينيّ حتّى أحدق في داخلي،

فأراني ظلاّ من سراب وزَبَدْ» (13)

تفيض الروح بما فيها...

تتسع، إذن، هوّة الفراغ وتفيض الروح بما فيها، ولكنّ للرغبة أوساعها، إذ هي النبض الأقوى الدالّ على ذلك الوجود المُتبقى الحافز على مزيد من الرغبة نُشدانا لعشق قديم مُتجدد قادر على إذكاء الروح بالحياة إلى آخر نبض، إلى آخر إمكان لمعنى.

فتندفع الكتابة ،هنا، بأقصى الجهد نحو التخوم القصيّة للرغبة كي تحيا بها ألوانا أخرى من الحُرية رغم انسداد الأفق بحالات التجلي التي يشهدها الجسد المتشهّي، وبسحر إعادة تشكيل الرغبة ذاتها:

«أوصدتُ باب قلبي

على فراغه،

وأطلقتُ من أضلاعي

طائرا يتكئ

إلى سماء

من رخام

الانتظار» (14).

هو الفراغ يتناسل في الداخل، يندسّ في روح القصيدة، يسعى إلى التهام أيّ معنى ثابت، إذ لا معنى لأيّ ثابت بعد الكارثة التي حدثت وزرعت في الروح بذرة وجع آخر.

وإذا «الفراغ بين ذراعيّ» استمرار في الحال شبه الهذيانية موازاة وتداخلا مع كتابة الرغبة بالحرص على إضاءة «مصابيحها» كي ينجلي نزر قليل من البهمة. وما المُتبقّى من الوجود إلاّ إمكان لوجود آخر نتيجة الرمز العميق الذي يحمله، كأن يستمرّ

فعل مضانكة العبث والفوضى والسأم والخواء بـ «مُقطعات الورد والإسمنت»، بدلالة الورد المُستعادة على غرار «ياسمين» البدايات لتزداد حال الارتباك بتداخل السُبل والأزمنة والحالات والمواقف وإقرار العزم على الرحيل، ولكن أيّ رحيل؟ وإلى أين؟ :

«لم يبق لي

غير الرحيل مُجرجرا قيدي

إلى قبر بعيد!»(15)

إمكان الأمل رغم كلّ ما حدث ويحدث. . .

كذا الحلم والحلم الكابوسي في «الرياح بين جناحيّ» هو فراغ مُستفحل تزداد حدّته قتاما منذ غزّة -الكارثة وما يحيط به من أحداث أخرى مضمرة، فراغ بلا أفق أو أفق فارغ، وتحويل وجهة الكتابة من التواصل مع الخارج إلى الانفتاح التراجيدي العنيف صوب الداخل بمزيد من الرغبة أو ما تبقّى من وردها ونارها ورمادها، بإمكان المعنى، إمكان الفرح أيضا، إمكان الأمل رغم كلّ ما حدث ويحدث، كأنّ تُفضي الكتابة أخيرا إلى استفاقةٍ ما، إلى أمل منتظر:

«وأفاق

فوق سريره وردٌ غريب،

في النوافذ ريش فاختة

فراشات مُذهبة

على الجدران

من شمس الشتاء!» (16)

وكأننا بهذه الخاتمة نشهد أقصى حالات الغيبوبة حدّ اليقظة التي قد لا تعني يقظة، بل ربّما توغّل آخر في غيبوبة حالٍ ملغزة، هذا الحدث المتكرّر في المجموعة الشعرية: نوم تليه استفاقة أو إيهام بالاستفاقة سُرعان ما ينتهي بغيبوبة أشدّ تعتيما في لعبة التجاذب التراجيدية بين الفراغ والرغبة، بين خطر النهاية إن استمرّت رقعة الفراغ في الاتساع وإرادة الحياة بالرغبة ذاتها تستزيد العذاب وتهزأ بالموت وتُغالب أوجاعها بالتحدّي، كقولة أبي الطيب المتنبّي:

«رماني الدهر بالأرزاء حتّى

فؤادي فـي غشـاءٍ من نبـال

فصرتُ إذا أصابتني سِهـامٌ

تكسّرت النصال على النصالِ

وهـانَ فما أبـالي بالرزايا

لأنّـي ما انتفعتُ بأن أبـالي».

الهوامش والإحالات

1) هادي دانيال، «كمائن الورد والنبيذ»، تونس: دار صامد، 2009.

2) هادي دانيال، «الرياح بين جناحيّ»، تونس: دار نقوش عربية، 2010.

3) كأن نُشير على سبيل المثال لا الحصر إلى «دار الجيل» و«المكتبة الثقافية» ببيروت.

4) حميد سعيد، «من وردة الكتابة إلى غابة الرماد»، الأردن: دار أزمنة، 2005، و«مشهد مختلف»، الأردن: أزمنة 2008.

5) هادي دانيال، «الرياح بين جناحيّ»، ص14.

6) رباعيات الخيّام، ترجمة احمد الصافي النجفي، مصر: جريدة «أخبار الأدب»، العدد 32- سبتمبر1999.

7) هادي دانيال، «الرياح بين جناحيّ»، ص19.

8) السابق، ص23.

9) السابق، ص32.

10) السابق، ص43.

11) السابق، ص 47.

12) السابق، ص50.

13) السابق، ص64.

14) السابق، ص80.

15) السابق، ص109.

16) السابق، ص115.

*) روائي وناقد أدبي تونسي، أستاذ نقد الأدب الحديث بكلية الآداب بسوسة.

وطنيّة الألم والأمل في شعر الطاهر الحداد

فتحي بوعجيلة / باحث، تونس

اشتهر المصلح التونسي الطاهر الحداد (ت1935)بكتابيْن اثنيْن هما: «العمال التونسيون وظهور الحركة النقابية» (صدرسنة1927) و«امرأتنا في الشريعة والمجتمع» (صدر سنة 1930)، تبدّت من خلالهما روحُ الرجل الثوريّة التي أذكت في عزائم الشجعان المخلصين جذوة النضال من أجل حياة ملؤها الكرامة والحرّية وأساسها العدالة الاجتماعيّة، ورافدُها التوق إلى الأفضل والخلاص من السكونيّة المقيتة.

ولكنه من غير اللافت -فيما نعلم- أن وقف الباحث وقفة تأمل تجاه شعر الطاهر الحداد، الذي كان مُقلا فيه، ولم يرتق، حقا، إلى المستوى الإبداعي المرموق في تشكيل الصورة الشعرية الساحرة، ولم يغرق في عميق التخييل الفني الواسع، ولكنه كان مرآة لمسيرة نضاليّة ثرية، وصوتا إصلاحيا صادحا، وصنفا من أصناف الكتابة عند الحدّاد جدير بالذكر والدرس لمنحاه الوطني والاجتماعي، ولصلته الوثقى بسائر الكتابات الأخرى لهذا المصلح العَلَم.

وقد تمثل شعر الطاهر الحداد في عدد من القصائد والمقطوعات نشرها متناثرة في جرائد ومجلات مختلفة، وكان لثلة من الأدباء والدارسين فضل كبير في جمعِها، ولمِّ شتاتها، والإلماع بإضاءات حولها، ومن ذلك زين العابدينَ السنوسي (ت1965)، في: «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر»(1)، ومحمد المرزوقي (ت1981)، والجيلاني بن الحاج يحيى (ت2010) في: «الطاهر الحدّاد: حياته وآثاره»، (2)، وأحمد خالد في: «أضواء من البيئة التونسية على الطاهر الحداد ونضال جيل»(3)، وكان من آخر هذه الأعمال -على حدّ علمنا- «ديوان الطاهر الحداد «تحقيق وتقديم محمد أنور بوسنينة، في طبعة أولى سنة 1997، ضمن سلسلة» مختارات لأدباء تونسيين من الجيل الماضي «ذاكرة وإبداع»، وهو ما سيكون المصدرَ الأوحدَ المعتمد في مقاربتنا هذه التي تروم رصدَ وجدان الطاهر الحداد في شعره الذي تجاذبه الإحباطُ والتبرّمُ بواقع فكريّ واجتماعي مأزوم، والتفاؤلُ بمستقبل وضّاء لتونس الشهيدة على حدّ عبارة الزعيم عبد العزيز الثعالبي(ت1944).

وإن الممعن في آثار الحداد، لا سيما أشعاره،

لَيتأكدُ من أن الرفقة بينه وبين أبي القاسم الشابي (ت1934)، لم تكن إلا لأنّ قريحة كليْهما، إنما جاشت بعشق الوطن أرضا عزيزة، وتاريخا مشرقا، وفكرا طليقا متحررا من قيود الجمود والتكلّس والانشدادِ إلى الوراء، فالشابي ينشد: أناياتونس الجميلة في لُجّ الهوى قد سبحت. أيَّ سباحَهْ

شرعتي حبُّكِ العميقُ وإنّي

قد تذوّقْتُ مُرَّه وقراحَهْ(4)

والحداد يشدو: أتونسُ عندي في هواكِ تولّعُ

وأنتِ مُنى نفس عليْك تقطّعُ

نسيتُ بك الدنيا وعيشي وراحتي

أريد لك الحسنى وخصمُك يَمنَعُ(5)

وإذا كان شاعرُ الحياة قد استنهض همم شعبه:

أين ياشعبُ قلبك الخفّاق

الحساس أين الطموح والأحلامُ

أين ياشعبُ روحُك الشاعرُ

الفنانُ أين الخيالُ والإلهامُ

... أنت لا ميّت فيبلى ولا حيّ

فيمشي بل كائن ليس يُفْهمُ(6)،

فإن الحدّاد نادى بني وطنه قائلا:

ياشعبُ طال بك الإيغالُ في المحَنِ

فكمْ تُكابد في همّ وفي حزَنِ

ياشعبُ أنت مريض لا شُعورَ له

بما أُصيبَ في الروح والبدَنِ(7)

كما أن إعجاب الطاهر الحدّاد بالزعيم الثعالبي حينما استقبله بعد خروجه من السجن صادحا:

الحق حق وإن ضلّتْ مسالكه

لا بُدّ أن يتجلّى بعدما انكتما

لا يضعفُ الحق إلا من تغفّلنا

فلنعقد اليوم في تأييده القسما(8)،

ليس له من دلالة إلا أن الشيْخيْن الزيتونيّيْن جاهدا في سبيل أن تحيا البلاد حرّة عزيزة تواكب حركة الحياة، وقد خلعت أسمال الجهل والتّخلّف (9). وإنه لمن المهم حقا أن تُدرس كتابات الحدّاد والشابي والثعالبي مجتمعةً وفق ثلاثة أبعاد: التنوير والتّجديد والنّضال لاكتشاف أوجه التناص في الفكرة والتناول والأغراض.

وحريّ بنا، الآن، أن نلج إلى صميم محاولتنا هذه لتسليط شيْء من الضوء على ثنائيّة «الألم والأمل» في شعر الطاهر الحدّاد، هذه الثنائيّة التي وسمتها خلفيّة وطنيّة صادقة صافية حارقة، فلم يكن لصاحبها إلا أن يحزن لوطن أسير، وشعب أنهكتْه العقائد الرجعيّة، والعادات التواكليّة، وعضّه البؤس والفقر، وفي الآن نفسه ينظر من وراء العزائم التونسية المخلصة إلى مستقبل مشرق.

وإذا كان الأستاذ بوسنينة قد ذهب في تبويب أشعار الحدّاد عند تحقيقها إلى تقسيمها أربعةَ أقسام: الرثاء -الغرض الوطني -الغرض الاجتماعي -الغرض الوجداني-، اجتهادا منه في تصنيفها وفق المعايير التقليدية، أو حسب ما هداه إليه النظر فيها، فإننا نزعم أن المنزع الوطنيّ لم يُغادر قصيدة في هذا الشعر كما أن روح الثوريّة ثوت في كل موضوع من المواضيع، ونستغرب كيف تكون قصيدة «تكريم الزعيم «(10) أو «طال بنا النوم»(11)، أو «نصيحة لقومي»(12)، أو«الخيبة» (13) مثلا ضمن الغرض الاجتماعي

وهي متغلغلة في الشعر الوطني الذي عبّر عن شدّة التبرم بالمستعمر الغاشم، ولوْعة الشعور بذل الخنوع له.

البكاء والتفجّع :

هذا ما أَلِفه شعراء «الحبيبة» في الغزل الجميل، يعرضون حالا مكلومة بِبَيْنٍ قطّع الوصْل، فأثار الأسى، وأفسد الأنس ومرّرَ العيْش، وحينها يبكي القلبُ وتبكي العيْنُ ويبكي القلَم، ولكن لم يكن بكاء شاعرنا على مثل هذا بل كان بكاؤه على بلاد ضاعتْ، وأمّة نامتْ، فيستجمع معجم الحزن والحسرة ليصوّر مشهدا كئيبا يعلن فيه «موْت الشعب»: لقد مات هذا الشعب واغتيل عزّه فأصبح للأرزاء فيه تولّعُ (14)،

ويقول:

يا وَيْحها أمّة ماتت مشاعرها

فاستسلمتْ للرّدى منهوكةَ الجسد(15)،

وينتحبُ متألما:

قضى القدر المحتوم بالحقّ ظاهرا

إذا مات شعبٌ يقْبل الموتَ صاغرا(16).

ولم يذكر الحدّاد من الحياة إلا هادمَ الهناء والسعادة فيقول ملتاعا:

دمعةُ البؤس، أنّةُ الضيْم تمشي

في غضون الزمان داءً كمينا

ظلمةُ الفقر صفعةُ الذلّ تبدو

في سبيل الحياة سدّا متينا (17)

وهو المعنى الذي عبر عنه بما لا مزيد عليه في كتابه «العمال التونسيون وظهور الحركة النقابية» حيث يقول : »ما أخطر وأتعس الحياة التي نقطعها اليوم ويظهر أنها لا تزال تنمو مع الأيام إلى أفظع مما نقاسيه اليوم، فلقد عض البؤس بأنيابه الحادة المسمومة روح الأمة وجسمها المنهوك فلا ترى إلاّ منظرا أسود يملأ العين حزنا وغما ووجوها مصفرة تعلوها كآبة خرساء وهياكل شاحبة أضناها الجوع وضعف موادّ العيش الذي يقتاتونه وثيابا بالية ومرقعة بكلّ الألوان. . »(18).

وتصل المعاناة به إلى أن يتوسّل إلى شقوة شعبه متضرّعا:

ياشقائي وبلوتي وعنائي

خفّفي الوزرَ عن فؤاد سقيم (19)،

وإذا كانت قصيدته «هو الدهر»، عُرِفتْ بأنها رثاء لوالده المَتَوَفّى سنة1919، في مشهد مؤثّر تخيّم عليْه رهبة الموت ومرارة الفراق الأبديّ، فإن المرثيَّ الحقّ، في نظرنا، هو أمل الشاعر الذي بدّده الإحباط وقضتْ عليْه وحشة «الخطْب الثقيل» بتعبير رفيقه الشابي (20)، وإن المصيبة العظمى هي في الحقيقة الاستعمار البغيض الذي نشر اليأس، يقول الشاعر:

أبي إنني أصبحْتُ بعدك كاسفا

قليل رجاءٍ في حياتي سائما

أبي مات صبري وافتقدت سريرتي

وطاح الذي قد كان مني قائما

أَجِبْ نجلك المفجوع حتى بحتْفه

فيرتاح من هذا الشقاء ويسْلَما (21).

إن بكاء الشاعر ليس إلا تعبيرة شعوريّة تعكس مرارة دفينة، ضاق بها الصدر، وسبّبها واقعٌ عاجز وجسَدٌ مجتمعيّ مريض، وهذه التعبيرة تكون للشاعر مولّد قوّة وشرارة انتفاضة، وما هذا البكاء -أبدا- بضعف ولا وهن، فالشاعر يهتف:

أمّا البكا فقد كفا نا ما بكينا في السنين

إن البكاء مذلّة وزراية في العالمين(22)

2- الأدواء الموجعة

أ- السلبية النكراء

لقد تألم الطاهر الحدّاد، كثيرا، ممن واجهوا المستعمر البغيض بالاستقالة المخزية، والانسحاب من ميدان الكفاح، والنوم المميت، والسكون الهامد، فهو يخاطب تونس المستغيثة ويقول:

تنادين لكنْ مَنْ تنادين خادرٌ

يمرّ بعيْنيْه الخيالُ فيجزَعُ

تعوّدَ حمْل العسف والمقت والعنا ينام كخالي البال وهو مُروَّع(23)، إنه يمقت عيشة العبيد الذين ليس هم في نظره الذين وُضِعوا في الأغلال بل هم الذين لانوا لها وبشوا للحياة وهم فيها(24).

وهو يصفُ حالةَ الوهن المقيت، فيقول:

طال بنا النوم فهيا انهضوا

نحـو المعـالـي أيّهـا الهـجَّـعُ

..نمنا على الأمر وطابتْ لنا

معيشةُ الذلّ فلا نجزَعُ (25)،

ويقول: كم هو الموتُ هائل وعظيم

يتمشّى بنا كسمّ الأفاعي

نعبد النوم فيه سعيا إلى الأخ

لام تخفي من ثورة الأوْجاعِ (26)

إنه يمقت عيشة العبيد.

ويخبر الشاعر بأن شعبه المستَعْمَرَ الضعيف، قد استبدل الجد في المقاومة الباسلة باللعب والغفلة، فيحذّره الشاعر قائلا:

ياويْح قوم أضاعوا منهم شرَفا

بناه أجدادُهم في سالف الزّمَن

..باللهو قد قطعوا أيامهم وهم

في أرضهم غُرباءُ الدار والسّكن (27)

ويصف حال أبنائه متاسفا:

شبـــاب ولكنه ضـائـع

وروح ولكن مضحى سجين

فيلهو بمجد علا وتهاوى

بناه الجدود بماضي السنين(28)

ب ـ الجهل ومناوأة التطوّر

يشخّص شاعرنا المصلح أزمة بلاده المتشعبة فيتضجّر أيّما تضجّر من الجهل المخزي فيقول:

لكنما الجهل أخفى عن بصائرنا

نهجَ الخلاص فأسرعْنا إلى المَلَلِ

وهكذا الجهل يُرْدي أمة جهلت

فضل العلوم فباتت أحقر المِلَلِ (29)،

ويخاطب أبناء وطنه متحسّرا :

حتى أتى الغرب معتزا بقدرته

لواؤه خافق يزهو على الزمن

فزادك اليأس عجزا في اللحاق به

في مجده فاحتملت العيش في الدّرَنِ

وأنت مع كلٍّ ذا تهجو تمدّنه

فما تُحصّل إلا حرقة الشحن (30).

ويُوَصِّف الحداد مشهد التخلف المخزي محركا السواكن لنهضة حضارية فيقول:

الغرب حولك يبني الملك يرفعه

لا يسأم السعيَ في حِلّ وفي ظعنِ

وأنت تذهل من أعمال قدرته

في السرّ منك وتخفي ذاك في العَلَن

فتغمض العيْن إنكارا لما شهدت

وتُغْرق الحسّ في غيبوبة الوَسَنِ

وتعبُد الوهم في تقديس أخيلة

كما يقدّس صخرا عابدُ الوثنِ (31)

ويرى الشاعر الناس صرعى بجهل قاتل شرس لم يقاومْه من سمّاهم «زعماؤنا» ويقصد المثقفين التونسيين من شيوخ الدين الزيتونيين ومن خرّيجي السربون:

واها لشعبٍ لمْ يلق منتصرا

مِن أهله غير مَن يقضي به وَطَرَا

. . . الجهل يصرعه والفقريأكله

وأرضه تنتج الأرزاق والدررا(32)،

فكُتِبَتْ بذلك على قومه الذلّة:

جهالتنا يا قومُ أَحْنَتْ رؤوسنا

وخيّبت العقبى وصبّتْ مصائبا

...وساد علينا الجهل واسودَّ يوْمُنا

وبُدّل وجه العيش أصفرَشاحبا (33).

لذلك لم ير للنهوض إلا سبيل العلم :

إذا ما أردنا أن ننال الرغائبا

فليس لنا غير العلوم مطالبا (34).

فالعلم عنده «قوة تفتح مغالق الغيب لتذلل الطبيعة للإنسان في حسها ومعناها فينتج رزقه وهناءه بسعي ظافر»(35)

ج ـ التوظيف الأعرج والدنيئ للدين

لم يتوان الشاعر في التنديد بـ«ممثلي الدين» الذين عاقوا عجلة التقدّم وقوى التحديث والتنوير باسم الدين الذي ينشد العزّة والنور والرقيّ، إذ يقول:

وهكذا شوّهوا الإسلام إذ جعلوا

دين السيادة عبدا ذلَّ واصطبرا (36)

وهو يكذّب مايروّجه «أدعياء الدين» منها: لا تصدّقْ ياشرقُ أنَّ رقيَّ الغرْبِ كفرٌ يبدّد المسلمينا (37)، فهؤلاء -في نظر الحداد- يسعون إلى جعل الدين حَجَر عثرة، وهو في حقيقته مقوّم نجاح وازدهار، وماذاك في رأيه إلا متاجرة بالمقَدَّس:

هكذا الدين كان غلاّ علينا

وغلالا لهم تفيض بخيْرِ

ذاك شأن الجُباة في مسخ دين الل

ه والناسُ في خداع ومكرِ(38)،

فهُمْ عنده دعاةُ موت، وهُمْ رمز الانتهازيّة، وخطرُهم على المجتمع فادح:

هكذا قادنا لموت بطيء

مَن نُسمّيهم هداةَ الأنامِ

وحصونا من كلّ شرٍّ تقينا

ومصابيح هَدْينا في الظلامِ

سلبونا حياتنا ونهوْنا

أن نُعير الحياة أدنى اهتمام

فتبعنا خداعهم فانخدعْنا

باسم ما قدْ دعوْه بالإسلامِ (39)

ولعلّ قصيدتيْ «ضحايا الماضي» و«ياجرايات»، من أفصح تعابير الحدّاد عن تبرّمه بالتربّح من الدين عوض الاهتداء بأنواره الزكيّة ومبادئه السامية(40)، وفي هذا السياق، يشدّد الشاعر النكيرَ على خصومه الذين هاجموا الفكر المستنير عاكفين على القديم البالي والتفكير السقيم ورموْا من خالفهم بالكفر، فيقول في أسف :

حطّموا الفكر بالفقيه ونادوْا

بالـرزايـا لصـادق التفكيـر

طوّقوا مالكا وساموا ابن رشد

سوم خسْف بمحنة التكفير(41)،

ويقول منتقدا النظام التعليميّ الزيتونيّ :

أشيـاخـنـــا نصطفيـهـم هــداةً

وهم باسم هذا الهدى في اغتنامِ

أثاروا على الفكرحرْبا ضروسا

وســـادوا بتقليــدهــم للإمــامِ

ونحْـوِ وصرْفِ بيــان بـديـــعِ

وفـقـــه أصــولِ وعلــم الكــلام

يلوكـونهـا منـذ عهـد صباهـا

كمـا هيَ بالحـرْف طـولَ الـدّوامِ

وهـذا الجمـود لديْـهم فخـارٌ

يُعَدُّ له النشءُ منذ الفطامِ (42).

وإصلاح جامع الزيتونة في نظر الطاهر الحداد قضية مصيرية ينبني عليها مستقبل البلاد، وهي مقوم هوية، ومعنى وجود، وعامل استقرار أو شقاء يتحدث عنها فيقول: «هذه المسألة يجب أن يعتبرها التونسيون مسألة موت أو حياة إذا أدركنا أن هذا المعهد هو اليوم المعهد الوحيد الذي يمكننا أن نحمي به جوهرنا من الاندثار بإحياء لغتنا وآدابنا الصحيحة مع درس علوم الحياة فيه بلساننا، وقد ظهر اليوم أنه ليس بإمكان إدارة العلوم أو ليس في إمكاننا نحن أن نطالبها بجعل التعليم ناطقا بلغة الأمة. وهذا وحده هو ما يحول بيننا وبين القدرة على الحياة بذاتيتنا فإما أن نعتصم بالجهل ونموت وإما أن نضيع أجزاء متناثرة في الغير كأنما لم نكن شيئا مذكورا. إني أرى من أوكد الواجبات أن يتجنب المفكرون في هذا الشأن أو من يُعهد إليهم بذلك كل ضعف أو تكتم أو مراعاة شخصية ما فالصراحة والصدق والإخلاص مهما كانت مجهولة القيمة عند بسطاء الناس أو المغرضين منهم فهي العلاج الأساسي لدائنا الوبيل وبعبارة موجزة يجب أن نضحي بأنانيتنا أو من أنانيتنا لمصلحة الأمة وسعادة البلاد فنضع الحق فوق أشخاصنا «(43). ووفق هذا التصوّر يعتبر الحداد أن من الماضي ما يتصل بنا صلة نفع فيبقى ومن الماضي ما يتصل بنا صلة ضر معطل لحياتنا فيجب قطعه، والضر عنده أكبر من النفع، ويعيب على بعض «النخب» «الذين يحبون ماضيهم الجليل كما يحب الإنسان معبوده»لأنهم لم يفهموا -حسب رأيه- حوادثه كما وقعت فيزداد تغلغلا فيهم واستعبادا لحياتهم (44).

وقد عدّد الشاعر مآسيَ الفهم المغلوط للدين الحنيف، ومن ذلك التواكل والقعود عن اتخاذ الأسباب، والاستسلام الساذج «للقضاء والقدر»، إذ يقول:

ويح قومي إذْ كلما اشتدت الأر

زاءُ قالوا على مراد اللهِ

بينما الله يطلُبُ السعْيَ منهم

في ثبات يزيح شرَّ الدواهي

وهذا لا ينصرُ الأذلّاء مالم

يتعالوْا عن وضعهم للجباهِ (45)،

يقول في إحدى خواطره: «كان القضاء والقدر في صدر الإسلام منبعا للشجاعة واحتقار الموت في سبيل الحياة، ولكنه صار رمزا للجبن والكسل والسكون لحياة الذل وخسة النفس ونحن نحب أن نقلّد أسلافنا ولكن في طريق الموت لا في طريق الحياة»(46).

ومن ذلك أيضا التشبّث بالمظاهر والأشكال دون إصلاح البواطن والسلوك، وقد عبّر عن ذلك بقوله:

فنطيلُ اللحى ونشدو بذِكْر اللّ

ه في عِمّة وطيلسان

بينما نحن للدّنايا عبيد

نقتفيها بلهفة الظمآنِ(47)،

وبقوله:

فنُعلنُ الدِّين والتقوى مراوغة

ونَعبدُ المالَ مهْما قلَّ أو كَثُرا(48)

ويذكر الطاهر الحداد من مظاهر التوظيف الخاطئ للدين إهمال تعليم المرأة وحجْبُها وراء الجُدُر فيقول:

وهذي فتاة الحجابِ تراثٌ

من الجهْل واليُبْسِ مثلُ الركام(49).

من أجل ذلك نادى الطاهر الحدّاد النّخبة النيّرة حتى تنتشل البلاد من حضيض الهوان:

أيْن صحُف البلاد أيْن الشبابُ

يرْفع الشعبَ عاليا كالجبالِ

ما أرى في البلاد غير جبانِ

أو غبيٍّ أو عاملٍ في النّكالِ(50)،

يانشأةَ الحقّ كم ظنَّ الزمان بكم

وما يزال فظلَّ الشعبُ مندحرا

هيا ابرُزوا كيْ تنقذوا وطنا

يعيش أيامه في الدهر محْتضِرا (51)،

وهؤلاء هم أمل الشاعر في غدٍ

3-استشراف الحريّـة.

لا تدلّ قصيدة «بلا أمل» (52)، ولا قولُه في قصيدة «حيرتي»:

ياليت شعري ماينوي القضاء وما

أَظنّ إلا كُروبا تجلبُ الفرَقا(53)،

أن شاعرنا فقد الأملَ في الضياء الذي يبدّد ظلمة الاستعمار وأرزائه لأنّه القائل:

إن الحياة ضنينة *** إلا على المستبسلين

الواصلين لعزّة الإ *** نسان بالسعْيِ المتين(54)،

فلقد كتب الشاعر قصيدة «أملي» (55)، وقصيدة «يابدْر» (56)، وقصيدة «أحلام» (57)، وقصيدة «الرجاء» (58)، وكما تدلّ العناوين فقلب الشاعر مفعم بنور الثقة في غد أفضل تنكشف به غمّة الوصاية والتخلّف، ولعلّ شدة التألم والتوجّع التي كابدها الشاعر انبثق منها أمل ترنّم بشدوه منتشيا:

ودواؤنا في نغمةٍ *** هي صيْحة في الذاهلين

تحيي الإرادة في النفو *** سِ فتنضوي للعالمين

وتصبّ في مسْتقبل *** لمْ ينفتحْ للعابرين(59)،

فالأمل عند الشاعر خير سند لمغالبة أزمة الآنيّ، يقول:

أياغائبا عن ناظري بعيدا

لأنتَ بقلبي سكنتَ وحيدا

أناجي بك الأشواق وهيَ تهزني

إليْك فأحيى في هواك سعيدا

وما هذه الغارات تغزو جوانبي

سوى شُعَل تذكي اللهيب شديدا

فأنت سنى روجي وأنت يقينها

وخمرة أنسي إذْ بقيتُ وحيدا

عذابي وبؤسي في سبيلك جنة

أغنّي بها شعري إليك نشيدا(60)

ويغازل ضياء الكون متفائلا :

ياضيـاء الوجود أنت الأمـاني

مشرقــاتٍ تهــزُّنــا للأمــامِ

فيك يـانـور يقظـة ورجـاءٌ

يملآن الحياة بالأنغام (61)،

وليس طول الانتظار عنده إلا حافزا على المضي في الإصلاح دون إكداء ولا إبطاء، إذ يقول في مقطع قصيدة «الخيبة» :

ولكنني مهما يكن لستُ يائسا

فلا بُدَّ للأفهام أن تتبلورا

وإذ كان حتما أن يطول انتظارنا

فلا بُدَّ حتما أن نَجِدَّ ونصبرا (62)

وهذا هو التفاؤل بمستقبل تونس السعيد :

عوفيتِ ياتونس الخضراء يابلدي

وحلَّ ساحتَك الإسعادُ مبتسما

كوني على ثقة إنّ بنيك أولو

عزم نعيد به عزّا سما ونما(63).

إنه الأمل الخفاق الذي لم يبارح فؤاد الحداد الممتلئ بقوة العقيدة وراحة الضمير ولم يغادر هتافه بالصوت الذي رفعه عاليا وتمنى لو صرخ كالبركان الهائل عساه يزعج برعده جميع الذين مازالوا يغطون في نومهم غارقين في أحلامهم الضالة التي " جعلتنا في هذا العالم مثالا لسخرية القدر" ، ولقد كانت خاتمة امرأتنا في الشريعة والمجتمع خير تعبيرة عن تدفق الثقة في الآتي إذ يقول : " أحيي بروحي الملتهبة وبانحناء العابد المستغرق آمالي في نهضة المرأة والشعب التونسي والشرق عموما. وإذا كنت أراها اليوم بعيدة في النظر فإني أراها قريبة في اتحاد الألم والشعور والفكر ومائلة في العلم والتربية والتضحية في سبيلهما. ذلك هو سر خلاصنا من آلام الموت وانبثاق فجر الحرية الصادق" (64).

الهوامش والإحالات

1) انظر منه: المجلد الثاني ط مطبعة العرب تونس

2) طبعة دار بوسلامة للطباعة والنشر تونس 1963

3) ط3 الدار التونسية للنشر 1985

4) ديوان الطاهر الحداد، قصيدة «بين مارق وخادر» ص34

5) ديوان أغاني الحياة الدار التونسية للنشر 1970 قصيدة «تونس الجميلة» ص25

6) الديوان، قصيدة «يا شعب» ص39

7) ديوان أغاني الحياة ، قصيدة «إلى الشعب» صص250-251

8) الديوان ، قصيدة «تكريم الزعيم» ص48

9) قارن مثلا: بين أفكار الحداد في شعره، وفي كتابه «امرأتنا في الشريعة والمجتمع» وكتابه «التعليم الإسلامي وحركة الإصلاح في جامع الزيتونة» وأفكار شيخه الثعالبي في كتابيْ : «روح التحرر في القرآن» و«تونس الشهيدة»

10) الديوان صص48-49

11) الديوان صص52-53

12) الديوان صص54-55

13) الديوان صص56-57

14) الديوان ،قصيدة «بين مارق وخادر» ص35

15) الديوان ،قصيدة «نتائج الميزان» ص47

16) الديوان ،قصيدة «الخيبة» ص56

17) الديوان ،قصيدة «الدفين» ص66

18) العمال التونسيون وظهور الحركة النقابية ،ط1 دار صامد صفاقس تونس1997 ص35

19) الديوان قصيدة «مع ضميري» ص93

20) انظر ديوان أغاني الحياة حينما قال الشابي : إنما عبرتي لخطبٍ ثقيل قد عرانا ولم نجدْ من أزاحهْ . ص24

21) ديوان الحداد صص30-31

22) الديوان قصيدة «الغناء» ص101

23) الديوان، قصيدة «بين مارق وخادر» ص34

24) انظر خواطر الحداد تحقيق وتقديم محمد أنور بوسنينة، ط.الدار العربية للكتاب 1975 ص63

25) الديوان، قصيدة «طال بنا النوم» ص52

26) الديوان، قصيدة «ضحايا الماضي» ص78

27) الديوان، قصيدة «نصيحة لقومي» ص54

28) الديوان، قصيدة «إلى أين؟» ص86

29) الديوان، قصيدة «العلم أس النجاح» ص50

30) الديوان ،قصيدة «يا شعب» ص39

31) الديوان ،قصيدة «يا شعب» ص40

32) الديوان ، قصيدة «زعماؤنا» ص64، وقد سماهم كذلك مجاراة وتهكما، إذ أن «زعماء الشعب» عنده هم الذين تكون حياتهم وسيلة متممة لحياة شعبهم فيذهبون وتبقى أرواحهم وأفكارهم نورا يستهدي به، وهم الذين ينكرون حقوقهم الشخصية ومكاسبهم وروابطهم العائلية إذا كانت تعوقهم عن عملهم الذي خُلقوا من أجله. انظر خواطر الطاهر الحداد صص74-75

33) الديوان، قصيدة «العلوم» صص60-61

34) الديوان، ص60

35) الخواطر ص47

36) الديوان ص64

37) الديوان، قصيدة «الدفين» ص67

38) الديوان، قصيدة «ضحايا الماضي» ص77

39) الديوان ص79

40) انظر الديوان صص74-81/ صص82-85

41) الديوان، ص75

42) الديوان، قصيدة «ظل الموت» ص70

43) انظر : التعليم الزيتوني وحركة الإصلاح في جامع الزيتونة ،تقديم وتحقيق محمد أنور بوسنينة ط. الدار التونسية للنشر 1981 ص35

44) انظر الخواطر صص42-43

45) الديوان ص79

46) الخواطر ص28

47) الديوان ص82

48) الديوان، قصيدة «زعماؤنا» ص63

49) الديوان ص69

50) الديوان، ص79

51) الديوان ص65

52) الديوان، صص96-97

53) الديوان صص98-99

54) الديوان ،قصيدة «الغناء» ص102

55) الديوان صص106-107

56) الديوان صص108-109

57) الديوان صص110-113

58) الديوان صص114-116

59) الديوان ص102

60) الديوان قصيدة «أملي» ص106

61) الديوان، قصيدة «أحلام» ص113

62) الديوان، ص59

63) الديوان، قصيدة «تكريم الزعيم» ص49

64) امرأتنا في الشريعة والمجتمع ص 219

شعريّة التّفاصيل ملمح
من ملامح الشعر التونسي :
«دعني أمتلئ بك» لعبد الرزّاق المسعودي مثالا

عبد القادر عليمي/ جامعي، تونس

على سبيل المدخل

المستبطن قصائد الروائي والشاعر عبد الرزاق المسعودي الّتي تضمّنتها مجموعته الشعرية الأولى «دعني أمتلئ بك»، الصادرة سنة 2011، بعد إصداره روايته «أجمل الذنوب (سيرة مكان)» 2007، يلحظ عمق احتفائه بالبسيط، العادي والجزئي من مظاهر الحياة: قهوة الصّباح، زخّات المطر «تغسل الروح»، رائحة الأرض بعد أن تكفّ السماء بكاءها، مضاحكة طفلة صغيرة لا نعرفها، استلاف الجرائد عند السفر. وكل مظاهر انتزاع الصّور الواقعيّة الصّارخة من مألوف الحياة اليوميّة: كلّ ذلك يبدو عند الوهلة الأولى شأنا «غير شعري»، ولكن متى تسنّى القبض على تلك التّفاصيل بأصابع ملتهبة، متى أمكن تطويع بداهتها إلى أسئلة حارقة وحيرة، أصبح الشأن «شعريّا» واصطبغت العبارة بلون الحلم الجميل. إنّ قارئ نصوص المجموع الشعري، يكشف محوريّة هذا السّؤال، إذ يتلبّس الشاعر كأن لا أسئلة أخرى، وإن وجدت فضمن نفس المدارات: بحث دائب عن الذّات الضائعة، تقصّ لغورها في إطلاقيتها الإنسانية، وتشظّ بين جملة من المفاهيم المبهمة: الخير والشّر/ الحبّ والكراهيّة/ الجمال والقبح/ الواقع والحلم... ما يحيل بصفة مباشرة إلى كينونة الإنسان وإلى صراعه الأبدي مع واقع كالقضاء وممكن كالعدم.

لذلك، يمكن القول إنّ النزعة الواقعيّة الّتي صبغت نصوص المجموعة لم تحجب عمق القضايا المطروحة، بل وعمق التّأمّل والتّوغّل في السّؤال، وقد رأينا أن نجري البحث ضمن مستويين أساسيين غايتهما استنطاق قصائد هذا المجموع الشعري بما يؤكد ما ذهبنا إليه من أنّ شعريّة التفاصيل تمثّل - في جانب من جوانبها- ملمحا هامّا من ملامح الشعر التونسي وسنصرف عنايتنا في المستوى الأوّل إلى تجلّيات الواقع في علاقته

بالنّص عتبة ومتنا، أمّا المستوى الثّاني فسنخصّصه لدراسة شعريّة الذات الحائرة في اتّصالها بمفهوم الشعريّة -من ناحية- واتّصالها بتجربة الشاعر -من ناحية ثانية-.

I ـ تجلّيات الواقع: العين الكبيرة

ننطلق في معالجة هذا العنصر ممّا نعتقد في بداهته: عمق الصّلة بين الفنّ والواقع، إذ الفنّ «أسلوب في رؤية الكون» على حدّ عبارة لوسيان قولدمان (1)، بل و«يعكس الحياة» كما أكّد برشت (2)، وعلى الجملة فثمّة من يقول باستحالة الحديث عن فنّ خارج واقع الحياة (3)، رغم تضارب المواقف واللّغط الكبير الّذي أثير بخصوص هذا الشأن(4). ولكنّنا لن نعمد في هذه الورقة إلى التفصيل النظري الذي يمكن أن ينزلق بنا خارج حدود القراءة، لن نعمد إلى ذلك، محاولين - في المقابل- مساءلة ما اصطلحنا على تسميته بـ«تجلّيات الواقع» في ديوان «دعني أمتلئ بك»، مركّزين بدءا على مظاهر توصيفه واحتفائه بـ«الرموز» ثمّ، على ما اصطلحنا عليه بـ«تقانات استحضار الجزئي من الذاكرة إلى الشعر».

1ـ توصيف الواقع شعرا، أو الاحتفاء بالرّموز

تندرج في هذا السياق جملة من النصوص استمدّها الشاعر من معايشة الأحداث الواقعيّة، منها: «ذكرى ذكرى» (5)، و«البطل منتظرا الزيدي (6)، و«مرثيّة في سيد الشهداء» (7)... وكلّها مثّلت «مثيرا» شعريّا استفزّ المسعودي فكتب في محاولة الاحتفاء بمن اعتبرهم «رموزا» في الفنّ والسّياسة والنّضال: «بكى النّخل لمّا / رحلت، بكى/ البحرُ، والأغنيات / بكتْ، سنبلةُ القمح/ ناحت/ وطوفان حزن على الرّوحِ سالْ ...»(8).

مؤكّدا أنّ الفنانة التونسيّة الراحلة (ذكرى محمد)، ستبقى رغم الموْتِ «لغزا وأسطورة»، معتبرا بعض محاولات التعتيم على منجزها الفنّي ونسيان إبداعاتها الغنائيّة جريمة في حقّ الفنّ - بوجه عام- والوزر لا يتحمّله التونسيون -بوجه خاصّ- إنّما الأمّة العربيّة جمعاء.

يقول: «... فاغفري جرمنا / إنّنا أمّة/ تُمْعن في مديح الذباب/ وراسخة في اغتيال الغزال/ وراسخة في مديح الثعالب/ وراسخة في اغتيال الجمال...»(9). معرّضا بالأغاني الهابطة و«أشباه الفنانين» الّذين يسيطرون على واقع الفنّ العربي، متناسلين كالفقاقيع، مالئين قنوات التلفزيون والفضائيات: «... في كلّ يوم /تُطلّ علينا من / التلفازات ثعابين / غربان، مستّنقعات../ يقولون هُمْ صاحبُو/ أغنيات جميلة / وفي كلّ يوم مئات العناكب / تشدّ إلينا الرّحال/...» (10).

ما يعني أنّ الشاعر قد آذاه انقلاب القيّم الفنّيّة، فالغناء - على اعتباره نوعا فنّيّا أصيلا - قد وقع - بحسبه -تحت طائلة الموجود (الكمّي، والمتدهور) من القيّم، وأصبح مجرّد سلعة تروّج شأن السّلع الاستهلاكيّة الأخرى.

وتوصيف الواقع شعرا، لا يقف عند الحدود المشار إليها، فممّا يؤكّد انغراس الشاعر في تربته العربيّة (بعد المحليّة)، انفتاحه على قضايا وأحداث ألصق بالوجدان العربي، من مثل حادثة «اغتيال» الرئيس العراقي السابق صدّام حسين، يقول، واصفا بسالته ورباطة جأشه لحظة سيق إلى المقصلة: «إلى اللّه كان السّفرْ / شددْت الرّحال إلى / اللّه مُستأسدًا، واثقًا، مشرئبًا / أنت إلى جنّةِ الخلدِ تمْضي / وهمْ في سقرْ/...» (11).

وجلّ ما ورد في هذا النصّ انطباعيٌّ، عاطفيٌّ

يصوّرُ هول الفاجعة، ودقّة لحظة التّشفّي ومبلغ التّأسّي على من اعتبره «ضمير العروبة»: «فوا أسفاهُ / على أسد حاصرته / الثعالب من كلّ صوب وشمّت فيه رُعاةُ البقر/ ويا سيّدَ الشرفاء / وسَيّدَ من كان حرّا / أنت عزاؤنا / أنتَ ضمير العروبهْ / وسهمٌ بقلب العدوّ استقرْ/ ...» (12).

هكذا إذن، يستلهم عبد الرزاق المسعودي الفنّ من الواقع، يتضافر بصره وبصيرته لالتقاط ما يمكن أن يؤسّس للأصيل والمحيل، غير مستنكف أن يكون الشعر أداة توثيق للواقع وشاهدا على العصر، شأنه في ذلك شأن التاريخ ووثائقيات السينما. يقول شعرا بشأن حادثة قذف الحذاء الشهيرة الّتي أتاها الصّحفي العراقي (منتظر الزبيدي)، مستهدفًا وجه الرّئيس الأمريكي (جورج بوش الابن): «نحن نحبّك يا حبيبي / ونحبّ حبّك للعروبة / فلك دموعنا إن أردت / لك التحيّة والشهادة / ولنا القصيد / نعدّه بيتا لك / ولنا الوفاء / فاضرب عدوّك / بالحذاء وبالحذاء وبالحذاء وبالحذاء...» (13). مرتقيا بها من إطارها المحدود – على اعتبارها ردّة فعل فرديّة- إلى حدّ اعتبارها حربا شعواء، وغزوة عرب للأعاجم تساوت فيها القنابل بالحذاء: «أضرب عدوّك بالقنابل / بالقذائف، بالحجارة، باليدين / وبالحذاء / أنت أشجعنا وأشرفنا وأرجلنا / أنت سيّدنا الأخير، مبجّل كالأنبياء... (14).

ولا يخفي ما في ذلك من تصعيد (بالمعنى النفسي): واقع عربي مهزوم، انقسامات، تشظّ، سقوط مدوّ لزعامات مثّلت لما اصطلح عليه بـ «البعث» و«القوميّة»، و«العروبة»، و«الوحدة»... ولكنّ المقولات جميعها أسقطها الواقع ولفظها الحلم، فلم يبق للشاعر إلّا اللّجوء إلى الاستعارة يحتمي بها: «أنت في ليالينا الكئيبة ضياء / أنت الأمير / أنت منقذنا / وفارسنا الأخير...» (15). معتبرا (منتظرا الزبيدي)، «مفردا بصيغة الجمع»، فهو المعبّر عن وجدان الأمة، بل هو «فارسها الأخير» (16).

2 ـ تقانات استحضار الجزئي: من الذاكرة إلى الشعر

إن الشاعر لا يكتفي – ههنا – بتوظيف آليات السرد أو التوصيف في سياق استحضار «الحالة» أو «المشهد» بل إن أسلوبية التعبير تنكشف في هذا السياق عن فضاء استنطاقي للحالة عبر محاولة استجلابها – بكل حيويتها ومضائها- من حيّز الذاكرة إلى فضاء الشعر. ولتحقيق هذا الغرض، يسخّر عدسة كاميرا مهيّأة بدقة وحرفيّة، حتّى تكون «عينه الكبيرة» الّتي تلتقط الأحداث وتُصَوِّرها من كلّ جوانبها وعلى اختلاف تلويناتها، إذ قد يكون فضاء الحدث منغلقا ومحدودا، ولكنّ الأحداث تتابع بشكل انسيابي: «تفاصيل صغرى، نعيشها عند السفر: شيخ يقشّر أنثى / بعينين مكدودتين / استلاف الجرائد عند / انتصاف المسافة أو / مضاحكة طفلة تملأ / الحافلة بالصراخ / لتنجو من القلق والضجر...»(17).

ما يجعل الشاعر شاهدا من جهة، ومشاركا فاعلا – على نحو مركب- من جهة ثانية. ولكنّ «الفاعليّة المركّبة» – ههنا- لا تؤثر في انسيابيّة الأحداث وتدفّقها العفوي، إذ تعرض في شاشة الكتابة بأقصى ما يمكن من حيويّة ووصل طريف بالواقع. ولكنّ هذا النزوع لا يمنع من تأطيرها وضبطها ضمن تقانية مخصوصة تحافظ على هندسة التشكيل الداخلي للقصيدة والانتماء إلى جنس الشعر بناءً ومعنى: «...الحدائق خاليةٌ/ والمقاهي تنوسُ / وغارقة في الضجر / ساعي البريد يمرّرُ / فاتورة مبهمة تحت / باب البيوت

/ ويمضي كلصّ / الشمس شاحبة / وبقايا مطر / من الليلة الفارطة / تلفها أغبرة وجرائد طائشة وعجاج/ ...» (18).

والطرافة واضحة في المقطع السابق: صورة الساعي الّذي «يمرّر فاتورة مبهمة» ثمّ، «يمضي كلصّ»، ولكنّ الشّاعر لا يقف عند حدود هذه الجزئيات في النزول بالشعر من سماء المثاليات إلى واقع الماديّات، إنّه يبحث في الذاكرة أدقّ التفاصيل: «تفاصيل صغرى نعيشها عند السفر: تأفّف أنثى جميلة، / سائق الحافلة وهو / يلعن كلبا يشق الطريق / جسدٌ كالكمنجة ملقى على المقعد / كم نودُّ الجلوس إليه / لنعطيه كلّ العُمُر/ ...» (19).

ما يؤسّس لما يمكن الاصطلاح عليه بـ «شعريّة التفاصيل» والجزئيّات. يُجهد الشاعر ذاكرته للاستحضار، ولكن استنادا إلى قوانين وآليّات مخصوصة تمثّلها قواعد الفنّ الشعري. عبر إنشاء علاقة حميمة بين انتقاء الأحداث من الذاكرة وإخضاعها لوعي الحال الراهنة في الكتابة، ولنقل- بعبارة أدقّ- وعي الحال الشعري: إنّ الأحداث المستدعاة من مكنز الذاكرة - ههنا - مقصودة، غايتها الأساسيّة، التأسيس لنصّ شعري يحتفي بالتفصيلي والهامشي والمختلف مع كلّ ما يعنيه ذلك من تتبّع الوجود اليومي العارض في تفصيل دقيق. والشاعر لا يكتفي باستجلاب الجزئي من الذاكرة إلى الشعر، فحسب، بل يحاول التأصيل لما اصطلحنا عليه بـ «شعريّة الذات الحائرة».

II/ شعريّة الذات الحائرة

ما المقصود بـ «شعريّة الذات الحائرة» ؟ولماذا اخترنا هذا التركيب المخصوص في محاولة النفاذ إلى نصوص الجموع ؟ وما جموع التّعبيرات الّتي يمكن أن يوحي بها متعلّق «الشعريّة» المضاف إلى «الذّات» على اعتبار أنّ بلاغة الشعريّة من بلاغة متعلّقها أي المضاف إليها ؟ ثمّ ألا يستوجب هذا الجمع بين المتعلّقين إجراء مدخل تأطيري لمقاربة أوّلهما، على اعتبار أنّ مصطلح «الشعريّة» مصطلح إشكالي بالمعنى المفهومي، ثمّ على اعتباره حاضنا لجماع خواصّ الشعر وواصفا لطبيعته؟ وهل يمكن التغاضي عمّا تمثّله خصوصيّة تجربة الشّاعر الانسانيّة بكلّ ما يمكن أن تحيل عليه- ضمنيّا- من معاني النضج والمراس والتّميّز وعلى اعتبارها قادحا يدفع إلى الوقوع على المستفزّ والمبهم والإشكالي؟

1/ الشعريّة مفهوما :

لا تتحدّد غايتنا -ههنا- في استعراض مجمل المفاهيم الّتي أسندت لمصطلح «الشعريّة» أو التّوسّع في التأطير النظري، إنّما غايتنا الإشارة إلى أهمّ التّعريفات بالنّظر إلى ما أشرنا إليه من اعتماد «الشعريّة» مدخلا لتجربة الشاعر ومساءلة «ذاته الحائرة»، لذلك نقول عنها أنّها: نواميس انبناء النّصوص وآليات اشتغالها، وهي في الشعر، «قوانين الإبداع المتصرّفة فيه، ومحاولة إدراك الضوابط الفنّية الّتي ينضبط بها...» (20). ويتّصل المفهوم بمعاني الصنع والخلق والإنشاء، كما يتّصل - تبعا لذلك- بوجوه سياسة القول في العمل الأدبي، ومرتكزُهُ المغايرة، فلا شعريّة بلا مغايرة، إذ لكلّ شعريّة توصيف وتوظيف (21)، وهو ما يعني، اختيار سياسة القول في العمل الأدبي، فالحديث عن أيّة شعريّة يطرح -بالضرورة- قضايا تتعالق بالمفهوم الأساس (الشعر) وتقنياته التعبيرية (22)، ومؤدى الشعرية ما به يكون الشعر شعرا. كما تجدر الإشارة إلى

أنّ المصطلح ترجم إلى مقابله بالعربية (الإنشائيّة) أو (الجماليّة)، وعرّب أيضا بـ «البويتيقا»، عن المصطلح اليوناني «poietkos».

2/ الشعرية في علاقتها بتجربة الشـاعر، أو الانفتاح على الإشكالي:

كتب عبد الرزاق المسعودي الرّواية قبل انتقاله إلى كتابة الشعر (23)، فعلام يدلّ تنويعه الأجناسي؟ هل ضاقت فسحة الرواية، فلم يجد غير الشعر ملاذا للتجريب، أم مثّل الشعر «كوّة» إضافيّة أراد أن يطلّ منها على العالم، مشكّلا جملة من تصوّرات مغايرة وفضاءات تختلف عن المألوف؟

إنّ الشاعر يرتّب الأبجديّة في غنائية جديدة وأنساق مشرّعة على الغريب من الأسئلة: «كيف لي / أن أكون ملاكا / وأعلم أنّ / ثلاثين عاما / مضت في مهبّ الخطأ / ... من زمانٍ/ أفتّش عن / وطن يحتويني / وعن لغة لم تطأ / فما كان / غير الأفول / ودرب يفرّح فيه/ التّيتّم حتى امتلأ/ ...» (24). معبّرا عن مبلغ غربته وتوحّده، في ظلّ واقع اضطربت فيه القيم، وأصبح فيه " للحبّ عيد، وللكره عيد وعيدٌ وعيد" (25) . يقول: " زمان / ومستوحد فيه قلبي / كذئب / ترقّصه طلقات البنادق / من كلّ صوب / ويمضي إلى حتفه / في الفلاة وحيد/ ...» (26).

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ المجموعة موضوع القراءة قد حوت نصوصا عديدة مجسّمة لحيرة الذّات الشاعرة، منها هذا المقطع من قصيدة « كيف لي ...؟َ!»: « ... السماء البعيدة / لا تعطي إلاّ / الغموض و إلاّ / المزيد من الأسئلة والظمأ / فطوبي لمن / كان مثلي / وطوبي لكلّ الذي / إنّ أنا شئته لم يشأ !/ ...» (27).

وممّا عمّق تفجّع الشاعر وتأسيه، ما اكتشفه بعد فوات الأوان:

« ضاع عمري / و مطفأة سنواتي / بريقي خبا مثل / زهرة لوز تدحرجها / الريح نحو الخلاء / وكلّ القصائد مقفلة والقلوب/ ...» (28).

وجماع الصّور في المقاطع السّابقة، تتأسس على معاني الضياع والوحدة والحيرة، بل والموت، تختزلها ملفوظات يتداعى بعضها عن بعض: (مستوحد – وحيد – الخلاء – الغموض– الظمأ– القلوب المقفلة – السنوات المنطفئة)، لتعضدها أفعال تحيل على ذات المعاني: (ضاع – خبا– مضى ...)، فتحتشد جميعها مكوّنة صورا رئيسيّة وفرعيّة، تلتئم في ما بينها مجسّدة ما اصطلحنا على تسميته بـ«الذات الحائرة» بل، ومؤسّسه لبعض الانزياحات الطّريفة المعبّرة عن رهافة الحسّ الشعري، إضافة إلى كونها قائمة على "تصوّر إجمالي" لمعنى الصورة الشعريّة يجعل منها "هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذّهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن" (29).

ولعلّ المقطع التّالي – إضافة إلى المقاطع السّابقة – خير معبّر عن هذا التّمشّي: حياتي/ حياتي الّتي/ هرولت مثل لصٍّ/ تُطارده الشرطة في الخلاء/ حياتي الّتي/ انطفأت في الحانات/ كسيجارة رثّة مُهمَلَهْ/ ... (30). ما يعني أنّ ما اصطلحنا على توصيفه بـ " شعريّة الذّات الحائرة"، لا يمكن أن يتأتّى إلّا عبر "تصوير" تلك الذّات في مختلف تجلّياتها والتوسّل بالاستعارة تارة والتّشبيه تارة أخرى، والمحافظة في كلّ ذلك على ما تتّضح فيه العلاقة بين الأطراف، ممّا لا يخلّ بمبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء ويحفظ تمايزها واستقلالها. أو ليس الشعر – في

أصله-" صناعة وضرب من النسج، وجنْسٌ من التّصوير" (31).

وممّا عمّق انفتاح مجموع "دعني أمتلئْ بك" على "الإشكالي" في علاقته بالذّات تأكيد الشاعر في أكثر من موضع على مدى ألمه وتوجّعه يصرّح قائلا: "... أنا كئيب متعب/ فكأنّ في قلبي سؤلا قاتلا وملامة/ وفجيعة وكأنّ/ في قلبي جنازة وكأنّ/ أوطاني البكاء/ ...»(32).

وما تواتر التّشابيه وتآلفها فيما يمكن تسميته بـ"الإسناد الشّاذ": (كأنّ في قلبي جنازة/ أوطاني البكاء)، إلّا بوّابة مرق منها الشاعر للحديث عن توتّر العلاقة بين هذه الذّات وبين الواقع: «.../ لم أعش يوما سجين الواقع اليومي/ عشت محتفلا بأخطائي/ ماضيا في فكرة التهديم دون هوادة/ أعلو على الوقائع، أقفز/ فوق ما يبدو مُهمّا ولازِمًا /...» (33). ما يعبّر عن تبرّمه بـ "العادي" و"اليومي" و"البديهي"، واحتمائه بالشعر ملاذا وسكينة وحياة. فالقصيدة وجدها تمثّل الامتداد الطبيعي لمعيشه الأرضي القاسي، وهي وحدها -أيضا- القادرة على إلغاء المسافة بين الكتابة فعلا اعتباريا وبين موجوديّة الشاعر المتعيّنة واقعا.

خاتمة :

انتخبنا لهذه القراءة تجربة الشاعر التونسي عبد الرزّاق المسعودي، وأعملنا النظر في مجموعه الشعري "دعني أمتلئْ بك"، ودرسنا تحديدا تجلّيات الواقع، ثمّ ما اصطلحنا عليه بشعريّة الذات الحائرة.

وقد سعينا في كلّ ذلك إلى التّفصيل، فعرضنا في العنصر الأوّل كيفيّات توصيف الواقع شعرا ومختلف مظاهره، سواءٌ من خلال احتفائه بالرّموز (ذات المرجعيّة الواقعيّة)، أو استنادا إلى توظيف تقانات مخصوصة (استجلاب الجزئي من الذّاكرة إلى الشعر). أمّا في العنصر الثّاني فسعينا -بدءا- إلى الوقوف على مفهوم الشعريّة بالنّظر إلى اعتقادنا في سيادة هذا المفهوم على مجمل أشعار المجموع، ثمّ في اتّصاله الوثيق بتجربة الشاعر المنفتحة على الإشكالي من الأسئلة والمظاهر الّتي عبّر عنها بالرمز والإيحاء تارة، وبصفة مباشرة تقريريّة تارة أخرى. وكانت لغته الشعريّة في كلّ ذلك لا تقوم على وصف الشيء، بل تسعى إلى تعيين تأثيره. وهو ما يدفعنا إلى الاعتقاد أنّ ديوان «دعني أمتلئْ بك»، ما هو إلّا لبنة أولى من لبنات «مشروع» شعري متكامل يسعى صاحبه إلى تأسيسه وترسيخه في إطار المشهد الشعري التونسي عموما.

الهوامش والإحالات

1) غولدمان (لوسيان): «الواقعية في الفنّ»، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت 1987، ص 27.
2) برشت (برتولت) : «المنطق الصغير في المسرح»، ترجمة، أحمد الحمّو، مجلّة الآداب الأجنبيّة، العدد 2، تشرين الأوّل، ص 139.
3) بليخانوف (جورج): «الفنّ والحياة الاجتماعية»، منشورات اجتماعيّة، باريس 1975، ص7.
4) للوقوف على تضارب المواقف بخصوص هذه المسألة، يمكن الرجوع إلى أعمال نظريّة عديدة نذكر منها: «الأدب في علاقته بالنّظم الاجتماعية»، مادام دوستال (ت 1817).
De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales : Mme de STAEL.

«الفنّ والتصوّر المادي للتاريخ»، جورج بليخانوف (ت 1918).

L'Art et la conception matérialiste de l'histoire : George PLEKHANOV.

«الفنّ والمجتمع»، جورج لوكا تش (ت 1971). Art et société : Georges Luckas

5) ديوان «دعني أمتلئ بك»، المغاربيّة لطباعة وإشهار الكتاب، ط1، 2011 ، ص ص 46-48.

6) «دعني أمتلئ بك»، ص ص 49-51.

7) نفسه، ص ص ، 52-54.

8) نفسه ، ص 46.

9) م، ن، ص، ن.

10) نفسه ، ص 47.

11) نفسه ، ص 52.

12) نفسه ، ص 54.

13) نفسه ، ص51.

14) نفسه ، ص 49.

15) نفسه، ص 51.

16) التعبير للشاعر، ص 51.

17) «دعني أمتلئ بك» ص 62.

18) نفسه ، ص 80.

19) نفسه ، ص 61.

20) للوقوف على هذا المعنى، راجع : مبروك المنّاعي: «في إنشائيّة الشعر العربي، مقاربات وقراءات»، دار محمّد علي للنشر بصفاقس، مركز النشر الجامعي، تونس 2006، ص 36.

21) حمّادي صمّود، محمد لطفي اليوسفي ، هشام الريفي، محمد قويعة، عبد الله صولة: «دراسات في الشعريّة (الشابي نموذجا)»، بيت الحكمة، تونس 1988، ص 26.

22) فضل (صلاح): «أساليب الشعريّة المعاصرة»، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص 11.

23) «أجمل الذنوب، سيرة مكان»، ط 1 ، المغاربيّة للنشر، تونس، 2007.

24) «دعني أمتلئ بك» ص 33.

25) التعبير للشاعر، ص 45.

26) «دعني أمتلئ بك» ص 42.

27) نفسه، ص 34.

28) نفسه، ص 66.

29) للوقوف على هذه المعنى، راجع: عبد القادر الرّباعي: «الصورة في النّقد الأوروبي»، «المعرفة»، العدد 204، 1976، ص30.

30) «دعني أمتلئ بك»، ص20.

31) عبد الملك مرتاض: «الصورة الأدبيّة: الماهية والوظيفية»، «علامات»، الجزء 22، مجلّد 6، ديسمبر 1996، ص179.

32) «دعني أمتلئ بك»، ص40.

33) م، ن، ص 78.

ديوان «يتغمّدني بالنّشيد الرّماد» للشّاعر التّونسي محمد علي الهاني : الهمّ الذّاتيّ صدى للهمّ الجماعيّ قراءة في بنية الصّورة وسيميوطيقا النصّ

مصطفى عطية جمعة/ جامعي، مصر

يصدم محمد علي الهاني المتلقي منذ الوهلة الأولى في ديوانه «يتغمّدني بالنّشيد الرّماد» (1) بشعرية مختلفة، تعبّر عن مرحلة من نضوج التجربة، وتوهّجها، وتشي بتمكّن لغوي، وبنية نصّيّة بها الكثير من الجماليات الفارقة، ولا شكّ أن هذا الديوان يطرح الكثير من الرؤى مصحوبة بتشكيلات جمالية متعددة، تحتاج إلى تحليل نصّيّ، يمزج بين الرؤيوي والشكلاني ضمن قراءة واحدة، وهذا ما يجعلنا نفتتح القراءة بالوقوف على الرؤية التي هي قاسم مشترك بين نصوص الديوان، وهي رؤية لا يمكن استيعابها إلا بتحليل الجمالي / الصورة ومن ثم يتم تحليل البعد السيموطيقي في البنية الجمالية.

جماليات المزج بين الجمعي والذاتي :

إن الجمال النصي جزء أساس من الرؤية الكلية المنبثة في ثنايا نصوص الديوان، وهو يعكس في متونه أسس الرؤية التي يرومها المبدع، وهي هنا لا تنفصل عن همّ جمعيّ، يتجاوز الفردانية والذاتية التي باتت شائعة في النصوص الشعرية المعاصرة، تعيدنا إلى الخطاب العروبي / الوطني الذي كان سائدا في سني الخمسينيات والستينيات، متناغما مع المد القومي آنذاك، وهو خطاب كانت المباشرة عنوانا له لحفز الهمم، ومناصرة الثوار. وعندما انكسر الثوار انكسر الخطاب بدوره، وكفر به ناعقوه، فمن الطبيعي أن نجد الغرق في الذاتي والنرجسي واليومي ظاهرا في أشعار العقدين الماضيين.

محمد علي الهاني، يصر ومعه كل الحق في تبني الهم الجمعي العربي، والهمّ الوطني المحلي، ويمزج بينها لنقرأ توحدا في الذات الشاعرة مع الذات الجماعية، وبعبارة أخرى، فإن شعرية هذا الديوان مكمنها إحساس

في إعادة قراءة الوعي العربي الجماعي، غير معترف بتلاشيه، بل يجعل جسده / ذاته ميدانا تتلاقى فيها الهموم العربية والوطنية وأيضا الفردية. ولعل قصيدة «الأزمنة» تظهر هذه الجدلية بين أمس تغنوا فيه بأمل، وبين حاضر شهدَ تشظّي هذا الأمل، ولكن تتقدم الذات الشاعرة لتكّون محاورة لهذه الأزمنة، يقول :

- أسبّحُ باسمك في زمن الصمت فوق رصيفِ
- الليالي على عتبات التحدي بسوق الرقيقِ
- وأشرد يا قمر الحزن في زمن العري كوكبَ
- رفض بغابة عينيك حتى انطفاء البريقْ
- وفي زمن الموت أقرع ناقوس صوتي وحبلُ
- دمي أخطبوط يطوّق جسمي الغريقْ (2)

فهناك ثلاثة أزمنة - في المقطع السابق - : زمن الصمت، وزمن العري، وزمن الموت، وهي تشخيص لواقع الأزمة في عصرنا، فالصمت محصلة أولى لانكسار الأحلام، حيث يلوذ الصادقون به، فيما تنفتح أشداق الناعقين، أما العري، فهو انكشاف أسباب التردي، وهو يحمل في طياته إدانة لزمن كانت الشعارات تمنع إظهار الحقائق، وترى أن المعارضة مؤامرة، ومن ثم يكون الموت نتيجة حتمية للحالمين الصادقين. ثم يقول :

وفي زمن البعث أركب برقي، أحطُّ على

شفتيك ربيعا، وأعجن بالأغنيات دمائي؛

فيخضرُّ لون المسافات عند الشروق(3)

أما زمن البعث فهو الأمل من جديد، واختار البعث لأنه بعد الموت كما هو معروف، وهذا يجعلنا نتساءل عن ماهية زمن الموت الذي سبق البعث، إنه ليس موتا نهائيا بقدر ما هو كبوة طويلة، أعقبها بعث وأمل. وهذا الزمن ليس مجرد حلم ولا كلمات أمل مقفاة، إنها كدٌّ، ومزج الأغنيات بالدماء. ونلاحظ إسراف الشاعر في استخدام الإضافة اللفظية في هذا النص مثل تعبيراته: «لون المسافات - عتبات التحدي - سوق الرقيق..»، وهذه تيمة أسلوبية كانت سائدة في حقبة التغني بالأمجاد القومية، حيث كانت الشعارات لازمة لهذه الحقبة، فلا عجب أن يستعيدها الشاعر بتراكيبها اللفظية.

إن نص «الأزمنة» مفتاح أساس للولوج إلى الديوان، لأنه يلخص أزمة جيل كامل، لُقب بجيل النكسة والانكسار، وشاعرنا شخصا وعمرا وتجربة أحد أبنائه.

وهذا ما يبرر لجوء الشاعر إلى استخدام الشكل العمودي في بعض النصوص، حينما يتطلب الأمر صرخة واحتجاجا، وعندما لا ينفع التعبير الرمزي ذو الجماليات المتراكمة في إيصال الرسالة، فيأتي القالب العمودي بموسيقاه، عالية الإيقاع، وتراكيبه عميقة التأثير مبلّغا الرسالة المبتغاة، خاصة مع موقف يدمي النفوس، شاهده الملايين وانفعلوا به، وهو مقتل طفل بين ذراعي والده، ووالده يستنجد ولا منجد، إنه مقتل الطفل محمد الدرة، الذي انتهى التحقيق في إسرائيل إلى أن الولد مات في تبادل نيراني مع المقاومة الفلسطينية، وقد يكون رصاص المقاومة سببا في مقتله، وكأنهم يخرجون ألسنتهم لنا كذبا وبجاحة، ويطلب منا أن نصدق مروياته، ونكذب عيوننا، وهذا ما أبانه شاعرنا بقوله :

والوالد المذعور أخفى طفله

وأشار... لا ! هذا الصغير بلا يدِ

لم يرحم السفاحُ حقل جراحه

ورمى الفراشة بالسلاح الأســودِ

يا للطفولة من رصاصة مجرم

فصلت شذا عن وردة في المــوردِ

إن الرصاصة ليس تقتل وردةً

وإذا قضت فالعطر باقٍ سرمدي(4)

هنا بنية جمالية بها عالية النبرة، مباشرة الخطاب، تصف بألم، بمفردات التنديد والتباكي المألوفة مثل: السفاح، السلاح الأسود، يا للطفولة، مع صورة مطروقة نوعا ما حيث شبه الطفل بالوردة، ولكنها -وهذا الجميل فيها- تجعل من المطروق إبداعا، فتصبح الصورة ممتدة، وتكون ذات بعدين: بعد محسوس يتمثل في تشبيه جسد الطفل بأوراق الوردة، وبعد غير محسوس، يتمثل بتشبيه روح الطفل، وقضيته، ورمزية المشهد الدامي، بالعطر سرمدي البقاء، فإذا فني الورق/ الجسد، بقي العطر فواحا.

ويصبح الهمّ حالة ذاتية، تمتزج بعالم قلعة الذات الشاعرة، وهو عالم مزيج من اللون والصوت والحركة والنبات، يقول:

وجعي يستضيء بأغنية

والهديل اخضرار الصدى

نورس في الهزيع الأخير من الجمر

يقتات من بوح سوسنة

ثم يقول:

المواعيد متكظة بالينابيع

في كربلاء قمر

والندامى انهمار الندى

من نبيذ الشروق

لمن يتنفس هذا الصباح(5)

جاءت إضافة ضمير المتكلم إلى الوجع، وفي أولى كلمات قصيدة حملت نفس الجملة الأولى، لتجعل الوجع ينتقل من حالة الجماعية إلى الفردية، ثم يصبح في المقطع الثاني حالة جماعية، لتكون بنية النص النفسية حوارية بين الذاتي والجمعي، وقد أورد لفظة كربلاء في إشارة تناصية / علاماتية إلى همّ قديم وهمّ جديد، فكربلاء المدينة والموقع والتاريخ، راسخة في أعماق النفس العربية بمأساة الإمام الحسين (رضي الله عنه)، حيث العدل في وجه الظلم، والاستشهاد في سبيل الحقيقة، وسيظل استشهاده علامة دامية في القلب المسلم، ويؤدي موته - بعدئذ إلى انقسام مذهبي كبير، وقد ذكر الشاعر المدينة المكان، ليستحضر الحسين والمأساة والألم، فيكون المكان عنوانا للدماء والشخوص والانقسام. أما الدلالة المعاصرة، فإن كربلاء تحمل الجرح العراقي الذي ينزف في خاصرة الأمة منذ سنوات، لتختصر كربلاء المدينة المأساة المعاصرة بجانب المأساة القديمة.

البنية الجمالية في هذا النص تعتمد على تراكم الجماليات، وهو تراكم ناتج عن صورة المزيج، التي تتكون من مجازات متصلة، فالوجع - في السطر الشعري الأول - يستأنس ويستضيء بالصوت (أغنية)، وفي السطر الثاني: الصوت يتلوّن بالاخضرار، والاخضرار يلون الصدى وهو من مردودات الصوت وغير مرئي..، ليظهر النورس (طائر) يطير على جمر، وهو في النزع الأخير، إنها صور متراكمة، تثير الشجن، ويشكل طائر النورس الذات الشاعرة المحلقة بألمها.

تذكرنا هذه الجماليات، بحقبة شعر الحداثة السائد في سني السبعينيات والثمانينيات وحتى منتصف التسعينيات من القرن العشرين، وهو ما يجعلنا نتعرف تاريخية هذه النصوص، أو أن الشاعر لا يزال متأثرا بهذه الحقبة بكل جمالياتها، وأيضا بمراجعاتها الفكرية.

سيميوطيقا النص:

لكل نص شفراته النصية Codes، التي تترجم توجهات منشئه، وتقيم شبكة من العلامات التي تعبر عن عالم المبدع، ومفهوم الشفرات النصية أحد المفاهيم الأساسية في علم العلامات Simiotics،

والشفرات السيميوطيقية : «هي أنظمة إجرائية تتكون من مجموعة من الأعراف المترابطة التي تحدد العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات في مجال معين» (6) ومنها ما يسمى شفرات التفرد اللغوي Idiolects ويقصد بها «الاستخدام الفردي للغة بشكل خاص مختلف»(7).

أما شفرات إنتاج النص وتفسيره - Codes of te tual production and interpretation فهي تصنف كنمط من أنماط الشفرة الأيديولوجية وهي المتضمنة في عمليات تكوين شفرة النصوص، سواء كانت شفرات مهيمنة أو تفاوضية (تبادلية) (8).

يمكن قراءة البناء الشكلاني في شعرية هذا الديوان من منظور السيميوطيقا، حيث أقام شاعرنا قلعة مكتملة الأرجاء والجدران وهو يقرأ العالم من حوله، وأساس هذه القلعة رؤيته لأزمة الأمة (الصمت، العري، الموت) فهي ليست مجرد أزمة وقتية ولا مرحلية، إنها أزمة هوية ووجود ؛ أما أركانها فهي مأخوذة من المفردات الكونية الطبيعية : السماء والشمس والمطر والريح والغبار والنجوم والكواكب. فكأنه يقرأ العالم من حوله من علياء، وهذا لا يعني أنه قابع في برج عاجيّ، بل يعني أنه يرى الصورة أكثر اكتمالا، ويرتفع بها إلى شعرية سماوية، بدلا من دنيوية أرضية مسفلة.

وهذا ما يطالعنا من القصيدة المفتتح، التي حلت محل الإهداء التقليدي فيقول:

خارجٌ من لظى تعبي	داخلٌ في سماء الفرحْ
اغرزوا فيّ أنيابكمْ	إن جرحي قوس قزحْ (9)

عنوان هذا النص القصير «سماء الفرح»، والعنوان يحمل الدلالة الكلية المرادة في الديوان، فالسماء -كما ذكرنا- مفتاح الشفرة الجمالية في التصوير الفني، أما الفرح فهي الرؤية الإيجابية في قراءته للعالم من حوله، إنها الرؤية التي تتجاوز العري والصمت والموت إلى زمن البعث، وبعبارة أخرى فإن «سماء الفرح» يساوي: زمن البعث دلاليا.

أما البيتان المتقدمان فهما يعبران عن النزعة الإيجابية التي تعيد الذات الشاعرة نفسها إلى العالم من حولها، مقرة في البيت الأول بأنه خارج من الإنهاك المشتعل إلى سماء البعث، موضحا أنه غير آبه بأنياب الأعداء ولا المتخاذلين ولا بائعي القضية، فقد أثخِن جسده جراحا، فلن تضيره أنيابهم.

مفردتا الصورة : سماء، قوس قزح ؛ معبرتان عن المنطلق العلاماتي المتقدم الذي هو أساس بناء الصورة في الديوان، وأيضا هي مفردات شمولية، تمهد لما هو قادم، حيث سيتم تفتيت الكونية، فقد استخدم الشاعر مفردتين الأولى تشمل الثانية، وإن كانت الثانية بها طبيعة عمومية أكثر ،فقوس قزح وهي ألوان الشمس، ومنها ينبع الضوء واللظى والظلام...، والسماء، وفيها النجوم والكواكب والريح والمطر... إلخ. وهذا ما سيُرصَد في جنبات النصوص.

جدلية السماء والأرض :

تتطلب النظرية السميائية لتلقي النص الأدبي المشاركةَ الفعلية للقارئ الذي يناط به دور الاستراتيجي والمسترمز للنص بصفته نسقا موجها من التعليمات، وأنه لا بد من التعالق المؤكد والمستمر لمختلف مستويات مقاربة النص الأدبي، وهي مقصد المؤلف ومقصد العمل الأدبي، ومقصد القارئ، من منظور عمل سيميائيات التلقي، وهذا يتطلب التكامل الممكن بين الاستعمال للألفاظ والتأويل لها(10).

وفي أولى العلامات الجمالية في نصوص الديوان، نجد الذات الشاعرة في جدلية إزاء هذا الكون / العالم / أزمة الأمة حيث يقول :

في المنفى أبقى مصلوبا

وسماؤك تمطرني

حجرًا . . حمما . . . لعنات

والأرض التفاحةُ

ترميني سنبلةً ذاويةً

في قحط الفلواتِ

يسحبني حلمي خيطا من عطر ؛

أتدحرج قرصا من لهبٍ

أتردّى في بحر الظلماتِ(11)

شاعرنا -بدايةً- خارج الجدلية بين السماء والأرض، فهو في المنفى، مصلوب، أي في حالة من الثبات بين الموت والحياة، فالصلب هنا إشارة للموت، بينما السياق يشي بأنه يراقب ما حوله. ثم يتحول الضمير للخطاب «سماؤك» وهو يعود إلى الوطن كما ذكر بعدئذ «ألقاك مسجى يا وطني»، فسماء الوطن طردت الذات الشاعرة، وقذفتها بأحجار وحمم ولعنات، وهي مقذوفات تجمع الحسي والمعنوي، فإذا كانت الأحجار - في تناص مع أحجار من سجيل التي أبادت جيش أبرهة الأشرم قديما - والحمم وهي نيران تتساقط من السماء من الكواكب، أما اللعنات فهي اللاحسي، في إشارة إلى الدعوات الدينية.

أما الأرض فهي المقابلة للسماء واقعيا، ولكنها تتضافر مع سماء الوطن نصيا، حيث ترمي الذات الشاعرة بسنبلة ذاوية، إذن، فالسماء والأرض نصيا هنا تختصان بالوطن، وتشيران إلى أن كليهما تطاردان الذات الشاعرة، وتنأيان بهما عن أرض الوطن، فينسحب منفيا، مصلوبا، لا يملك إلا الحلم، وعلى حين يكون منفيا، يتدحرج حلمه لهيبا في بحر الظلمات، لذا يختم هذه القصيدة بأنه سعيد في منفاه، منتظرا أن يأتيه الفرح، فيقول:

«وأظل سعيدا في المنفى، ألقى حتفي، وعلى قبري تنبت زهرة ماء، تشدو للفرح الآتي ».

تبدو ملامح الكونية في المفردات المستخدمة : السماء والأرض، والأرض كوكب في السماء، وإن كانت لدى البعض مقابلة للسماء، حين نقف على ثراها ونتطلع إلى علياء، ونجد عناصر من الأرض منبثة، تكمل الرؤيا الكونية، تظهر في المفردات: بحر الظلمات (اسم قديم للمحيط الأطلسي في الذاكرة الأوروبية في العصور الوسطى)، والماء، وهو مشترك بين السماء والأرض.

إذن، جاء التعامل بين السماء والأرض في هذه القصيدة، من خلال الرؤية السيميائية، والتي تتوقف على جهد المتلقي في تفهم العلامات المذكورة. ويجدر بالذكر أن هناك تعاضدا مع الإشارات الواردة في الديوان، فعنوان هذا النص «الفرح الآتي»، وهو تكرار لما سبق ذكره عن سماء الفرح، خاصة أن القصيدة حافلة بالإشارات الحزينة عن النفي والصلب والموت، ولكنها تختتم بأن ثمة «زهرة ماء تشدو للفرح الآتي»، فهذا تأكيد للعنوان.

علامات السماء :

وهي متعددة، معبرة عن قلعة الكونية في النص، متفاوتة في الدلالة. يقول:

في دمي أنجمٌ

وسماءٌ من الياسمينْ

وفجر من الانعتاقْ

فإذا انتفضت في دمي نجمةٌ

وتطاير منها الضياء

وضعت يدي فوق قلبي :

وقلت العراق!(12)

ويقول :

قمرٌ توحّد في دماء محمدِ

فتوهجت من جرحه شمس الغدِ

وتشامخت بين المآذن روحُه

الله أكبر يا مآذن فاشهدي(13)

قمر توزّع في دمائك فانتصب

نلتَ الشهادة يا محمد فاستعدِ(14)

يختلف المقطعان السابقان شكلا، فالأول من شعر التفعيلة والثاني عمودي القالب، ولكن الجماليات تتقارب في كليهما، وإن مال الخطاب في النص العمودي إلى المباشرة، ولكنه اتكأ على مفردات الكونية. في المقطع الأول، تتضافر السماء وهي الحاوي لسائر المكونات الكونية مع مفردات تابعة لها: أنجم، نجمة، فجر، الضياء، ومن ثم تتهاوى من عليائها إلى الأرضي، حيث الجرح النازف في المشرق العربي : العراق. إن تحليق الذات الشاعرة في الكونية هنا، جاء بالجسدي باستخدام لفظة (دمي)، بكل دلالتها المادية والمعنوية، ولتتسق في دلالتها مع جرح العراق، فكأن دم الذات الشاعرة يحلق في السماء طلبا للرفعة ولكنه سرعان ما يتهاوى مع مسبب النزف على الأرض.

ونفس مفردة الدماء تتكرر في نص محمد الدرة، باستحضار دماء الطفل التي انثالت من الجسد، ولكنها حلقت مع الروح، لتعانق السماوي / الكوني وهو القمر الذي توحد، والشمس التي بزغت من هذه الدماء، لتشمخ الروح وتتيه وهي تصعد إلى بارئها. ونلحظ أن لفظة قمر قد جاء عقبها فعلان، في البيت الأول قمر توحد في دماء محمد، وفي البيت الثالث قمر توزع في دمائك، ودلالة القمر بداية تحمل الضياء والأمل، في التعبير الأول، يتوحد الضياء / القمر ليضيء النفوس المظلمة. أما في التعبير الثاني فإن توزيع الضياء القمري محصلة لتوحده.

تلاقي السماوي والأرضي:

لأن الأرض جزء من السماء، فجاءت علاماتها مكملة للكونية.

هل تذكر يا وطني . . ؟

كانت حبات الرمل شموسا

في الأفق تلوحْ

سنبلة تتوهج في ذاكرة المذبوحْ

عصفورٌ

بين الماء وبين النار يصيحْ

هل تكبر في قلب الطفل الريحْ (15)

هنا البكائية على الوطن، وهي تتجاوز الإطار الإقليمي الضيق إلى الوطن العربي الكبير، وهذا جزء من خطاب الأمة في عقود سيادة التيار القومي، حين ذابت الحدود المصطنعة لصالح الوطن الكبير، والدليل على ذلك «حبات الرمل»، فاستخدام التعبير هنا له دلالة إيجابية واسعة؛ إنه يشير إلى المشترك المكاني بين الدول العربية، وبدلا من أن تكون الرمال علامة على القحط والجفاف، تصبح علامة على الوحدة الجغرافية. وعندما يذكر «قلب الطفل»، فهو يستعيد طفولته، التي تربت على أمجاد قومية كبيرة، للأسف شهد شبابه انكسارها.

التقت في المقطع السابق علامات الأرضي والسماوي، فديدن الشاعر في الصورة الكونية أن يشير إلى عناصر السماء أو الأرض، وهنا يجمع العناصر في مزيج واحد، حيث نرى السماوي في المفردات : الريح، شموس. وكلتا العلامتين تنطلقان من السماء إلى الأرض. وإن استخدمتا هنا

بدلالة مجازية، تلتصق بالأرضي، فحبات الرمل كانت شموسا محلقة في زمن الوحدة والأحلام، أما الريح فهي علامة أخرى على الحلم عندما يستوطن قلب الطفولة.

وأما علامة الأرضي فهي : حبات الرمل. في حين يكون التلاقي بمفردتين : الأولى «الأفق» وهو نقطة تلاق للسماء والأرض مع نهاية البصر، والعصفور، وهو طير أرضي يحلق في السماء الكونية. والعصفور المذبوح توكيد لحالة البكائية، وتهاوي الأحلام الكبرى/ الكونية، على حبات الرمل والسنابل المدماة.

ويقول أيضا :

شجرٌ يخلع الظل من لفحه

ويحاصر عشاقه بالنوافير

هذا الخريف يظللني . . .

هل تعود إلى الريح أشجارها ؟

هل تعود إلى شجري

نجمة من غباري؟ (16)

جاء التلاقي من خلال علامة أرضية ثابتة «الشجرة»، فجذورها تمتد في الأرض، وأفرعها في السماء، وهي علامة تراثية وتناصية، كما في قوله تعالى ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾ (17) وقد تجمع حولها علامات الكونية : الظل وهو فرع لضوء الشمس، والريح وهو علامة هوائية من السماء، تظهر في حركة الأغصان والأوراق، أما النجمة فقد انتسبت إلى تراب / غبار الذات الشاعرة، لتكتسي بدلالة الألم.

التناص علامة :

فقد حفلت نصوص الديوان بكثير من العلامات التناصية Intertextuality، والتناص لها صلة وشيجة بعلم العلامات، فهو «يشير إلى تلك الصلات أو الروابط المتنوعة في الشكل والمضمون التي تقوم بربط نص معين بنصوص أخرى... ، إن النصوص عموما تدين بالفضل للنصوص الأخرى أكثر مما تدين به لأصحابها أو صناعها الفعليين» (18).

وهذا ما يجعل عبارات أو مفردات التناص علامات في حد ذاتها، لأنها تثير الكثير من المعاني والدلالات في النفس، كما يمكن أن تتحول لفظة أو تركيب إلى علامة داخل النص أو الديوان، وهو ما يسمى «العلاقة النصية الداخلية» أو «العلاقات داخل النص» (19).

وقد مرّ ذكر بعضها، حيث يكتفي الشاعر بذكر كلمة، تفجر في الذات المتلقية عشرات من الإيحاءات، مع توظيف سياقي جديد. يقول شاعرنا :

طائر الفينيق إني عائد بعد الحطام

وجراحي الخضر شمس

ودمي القاني وسام(20)

فطائر الفينيق علامة تناصية على حضارة الفينيقيين التي قامت على ضفاف البحر المتوسط في بلاد الشام، وكانت ذات شأن كبير، وإن كانت حضارة سابقة على الحضارة العربية، ولكنها رافد مغذ لهذه الحضارة، وطائر الفينيق أيضا علامة أسطورية، فهو طائر في الأساطير الفينيقية بعد أن تحرقه النيران ويتحول إلى رماد تدب فيه الروح من جديد. ويضاف هنا إلى دلالته النصية دلالة جديدة، وهي شكوى الشاعر من انكسار الذات والحلم، فلم يتبق منهما إلا الحطام، ولكنه سيعود، مضمدا جراحه بالكونيّ (الشمس)، مفتخرا بدمه القاني

المثال، ويصبح طائر الفينيق علامة على تجدد الأمل، رغم هذه الحطامات، وهو تجدد لا يعرف الفناء، إنما هو تجديد متواصل.

ثم يتحول تعبير «طائر الفينيق» ومعه تعبيرات أخرى في المقطع السابق، في هذه القصيدة إلى علامات مضافة، تكتسب الجديد من الدلالات مع تكرارها المتعمد في هذا النص، حيث جاء التعبير مكتسيا معاني جديدة، ونجتزئ ما ذكره في ختام مقاطع نص «طائر الفينيق»:

طائر الفينيق إني عائد بعد البراحْ
وجراحي الخضر شمس
ودمي القاني لقاحْ
طائر الفينيق إني عائد بعد الضياعْ
والجراح الخضر شمس
ودمي القاني شراع
طائر الفينيق إني عائد بعد الهجوعْ
وجراحي الخضر شمس
ودمي القاني ربيعْ
طائر الفينيق إني عائد بعد المماتْ
ومعي لابد يوما موسم الإخصاب آتْ(21)

يتجاوز تكرار طائر الفينيق داخل هذه القصيدة دلالات التوكيد والإيضاح والمناجاة التقليدية والمصاحبة عادة للتكرار، فقد جاء التكرار للمقطع الأول بمفرداته تقريبا مع تغيير في مفردة القافية في السطر الشعري الأول، وفي مفردة القافية في السطر الشعري الأخير، وفي كل تغيير دلالة مضافة ونلاحظ في مفردات السطر الأول، التي تلت التعبير «عائد بعد . .» أنها متدرجة في الدلالة من الأدنى إلى الأعلى (البراح، الضياع، الهجوع، الممات)، وكأنه يستقصي حالات الضعف التي أصابت الأمة، ومن ثم يجعل ذاته، باستخدام الخطاب الذاتي «إني»، كحالة تشخص هذا الوهن، وفي جميع الأحوال، ستنهض الأمة. وهو خطاب محفز، وإن كان مباشرا بعض الشيء. وفي مفردة قافية السطر الأخير، نجد تضادا في تنويع الكلمات : (لقاح، شراع، ربيع، آت)، وهو تضاد إيجابي، يواجه حالات الضعف والتراجع التي سبقته في السطر الأول.

* * *

محمد علي الهاني شاعر منتم، عميق الانتماء للوطن والأمة، يحمل عبق الأصالة، طامح لغد أفضل، وقد استطاع أن يقدم جماليات جديدة، على مستوى تجربته الإبداعية، وفي إطار تعاطيه مع حركة الشعر العربي بشكل عام، ولا يزال في جعبته الكثير، مادامت نفسه فوارة بالأمل، رافضة الألم.

الهوامش والإحالات

1) محمد علي الهاني، يتغمدني بالنشيد الرماد، منشورات : جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، 2004، والديوان صادر عام 2005. والشاعر من مواليد 1949م، وله ثلاث مجموعات شعرية أخرى وهي : الجرح المسافر، تونس، 1980، أينعت في دمي وردة، بغداد، 1987م، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، الجزائر 1996م. كما أصدر خمسة دواوين شعرية للأطفال، ونال العديد من الجوائز والأوسمة.

2) ص27.

3) ص27.

4) ص 43.

5) ص50، 51.

6) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، دانيال تشاندلر، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، نشر : أكاديمية الفنون، سلسلة دراسات نقدية، 2002م، ص30.

7) السابق، ص31.

8) السابق، ص31.

9) الديوان، ص11.

10) في سيميائيات التلقي، د. المصطفى شادلي، بحث منشور في مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007، ص209 - 211.

11) ص15، 16.

12) ص12

13) ص42.

14) ص44.

15) ص20

16) ص70 .

17) سورة إبراهيم، الآيتان : 24 - 25.

18) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، م س، ص94.

19) السابق، ص95.

20) الديوان، ص 38.

21) الصفحات : 38، 39، 40.

التّواصل عبر بوّابات النصّ الشّعريّ :
قصيدة حوار مع أعرابي أضاع فرسه لنزار قباني أنموذجا

دليلة مزوز/ جامعية، الجزائر

توطئة :

يشكل التواصل بين النص والمتلقي أرقى درجات المكاشفة؛ إذ يلقي النص بشرنقته فيتسلط على فكر المتلقي، ويسافر به إلى عوالم الكلمات الساحرة التي تضرب عليه حصارا فتلقي به في متاهات المعنى، ولا خلاص له منها إلا إذا أدرك نقطة الفتح والإغلاق، وقبض على مفاتيح النص، وعرف عتباته الأولى فيختار الولوج من العنوان لأنه الأنسب للانفتاح على النص، وكشف أسراره وفك شفراته؛ فالعنوان نص مواز يحمل القصيدة وتحمله، يعلن عن ميلادها واكتماله أيضا، ويقدمه جاهزا للمتلقي.

1 ـ بوابة التواصل الأولى :

العنوان بمثابة اللافتة في الطريق التي تحيل على الجهة المقصودة، وهو نص مفتوح الدلالات، موجز العبارات، يحمل شحنات تأويلية دلالية تلقي بالمتلقي مباشرة في النص وتضيء له بعض جنباته، وهو عند ليوهوك: «مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته» (1).

وهو نقطة الافتراق، إنه آخر مايقف عليه المبدع، وأول لقاء بين القارئ والنص» (2).

فللعنوان وظائف لسانية تتقاطع مع تلك التي أعلن عنها ياكسبون أو تتجاوزها إلى الوظيفة التفسيرية والجمالية والإشهارية، وهو بهذه الوظائف التمييزية يشكل خطابا متميزا يتفرع وجوده في البنية السطحية والعميقة، والبنية الأفقية والعمودية للنص، إنه قابع في كل زاوية من زواياه.

فعنوان القصيدة مدار التحليل «حوار مع أعرابي أضاع فرسه» كان سببا في استثارة الفضول لدى أكثر من قارئ للامساك بمضمون الحوار بعد الضياع ورصد حالات الضياع ونتائجه.

فالعنوان موصول بحبل الكلمات ومكوناته التي تشكل شبكة من المفاهيم المتداخلة تشبه خيط العنكبوت.

والمضامين المتفرعة منه (حوار، +أعرابي+ أضاع، الفرس). تحركها الأفعال (كانت، طلبت، تحرر، مازلنا، ... ذبحتك (وحروف الربط نحو: الواو التي تعلن عن الجمع والربط في القصيدة مع أداة الشرط غير الجازمة التي تحيل على حالة الضياع والندم والتمني...

والأعرابي تتحدد علاقته بالمكان والحيوان

والمجتمع (الصحراء، جرير، الخنساء، عنترة العبسي، داحس والغبراء، الربع الخالي، سوق عكاظ، الخيل، حليب النوق، سروج الخيل).

والمكون الدلالي الفرس تتحدد علاقته بالمكونات التفسيرية في النص وهي (يجيئ على فرس بيضاء، تموت الخيل، سروج، نسافر).

وهذه الكلمات الأربع تتوزع على كل مقاطع القصيدة؛ ففي كل مقطع تربض كلمة من هذه الكلمات. وهي تحدد نوع العلاقات الدلالية القائمة في القصيدة على النحو الآتي: (تدرج، تطابق، تداخل، تضاد).

إنه لا يمكن الجزم بأن فهم العنوان هو فهم كلي للقصيدة، بل إنه أول فاتحة تضيء جوانب النص، ويبقى النص غامضا مالم نتدرج في قراءته وفهمه والوقوف على عتباته المختلفة، فكل مرة ندخل من عتبة حتى نحقق الانتشار الكلي في كل النص.

يختفي العنوان ويذوب في الموضوع، ثم يطفو على سطح النص من جديد مرة بعد مرة ونلمسه في الأسطر الآتية: (نترقب عنترة العبسي، يجيء على فرس بيضاء)... ورجوع الشيخ... كيف تموت الخيل... ولا يبقى إلا الشعراء؟... وأعدت سروج الخيل لهم...).

فالمداخل الأربعة للعنوان توزعت أربع مرات على خارطة النص، وبهذا فقد «انكسرت مركزية المعنى ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثرا على وجه النص، فينتظر قارئا ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية» (3).

2 – بوابة التواصل الثانية (أفعال الكلام):

يمثل النص الشعري مجالا مفتوحا على التأويلات، فهو مشحون بالرموز والأيقونات ولتفكيك هذه الرموز يحتاج المؤول/ المحلل إلى جهاز مفاهيمي لغوي يرصد له تفاصيل الانتاج القولي/ الشعري، ويقف على دقائق الأفعال التي أنجزته، ويقيم علاقة بين أطراف العمليات اللغوية التي حققت بعدا تداوليا.

فادراك التفاعلات اللسانية في الخطاب الشعري يتطلب العودة إلى نظرية أفعال الكلام التي ثبّت دعائمها أوستين وسيرل.

تحيا القصيدة بصراع الكلمات التي تنهض ثم تسقط ثم تنهض، فتكون رثاء وهجاء وفخرا وحزنا وآلاما ثم أماني.

أمنيات قتلتها زحمة الكلمات، وسوق الكلمات، فصار العربي لايملك في العالم إلا سيف الكلمة، وليتها كانت سيفا للأعداء!!

والقصيدة حبلى بالأفعال الإنجازية: امتزجت، واتسقت... فصارت حبلا ممدودا بين الشاعر ووطنه الكبير (الأمة العربية).

ولإدراك آفاق الكلمات وأصنافها وقوتها الدلالية، نعمد إلى التقسيم الآتي:

1 – الأفعال التعبيرية (les Verbes Expressifs) :

تفتح القصيدة بالافصاح عن حالات نفسية يمر بها الشاعر؛ فالواقع العربي المتردي، وكثرة الشعراء الذين لا يملكون إلا ألسنتهم وقليلا من الكلمات تثير سخط الشاعر فيفيض لسانه شعرا منسجما أوجدته الأمنيات المتتابعة على الصفحات، والمسافرة عبر السنين والحقبات، وعبر المسافات تلو المسافات؛ إنها الأفعال التي رسمت أفقا تخييلا. لو كانت نَجْد تسمعني، لو أعطى السلطة في وطني (4)، لو تنشف آبار البترول، لو يخصى كل المنحرفين، لو تلغى أجهزة التكييف، لو يكتب في يافا الليمون، لو أن بحيرة طبريا، لو أن القدس، لو أن... وما تجدي (لو أن).

ارتبطت (لو) بفعل الماضي الناقص (كانت) في جملة اسمية بقصد التمني الذي يستحيل تحقيقه؛ فالصحراء لا يمكنها أن تسمع فامتناع السماع امتنع معه الطلب والتحرير. وامتنعت معه كل الأمنيات فتأسيس النص كان على نقيضين هما: الواقع المأساة، والحلم المحاصر بالأمنيات.

فاجتماع (لو) و (كان) دلالة على طول زمن الانتظار الذي مازال مستمرا دون أمل يرجى.

أما دلالة البناء المجهول فهي أكثر كثافة من التراكيب المعلومة، إذ هي دالة على قدرة التغيير المشروطة بتحقق السلطة للشاعر، (لو أعطى السلطة في وطني) لقلعت، وقطعت، وجلدت، وذبحت، وكنست، وأعدمت وفقأت وكسرت وأرحت، جردت، ونزعت، ومجلت وسحقت، وأعدت، وتتدرج الأماني من استحالة تحققها إلى صعوبة تحققها، إلى إمكانية تحققها، ومابين الممكن واللاممكن تستحيل الحياة عدما. وتموت الكلمة لحظة ميلادها.

2 - الوعديات الالتزاميات (les verbes Promissifs) :

يلتزم الشاعر نفسه بالقيام بأفعال كثيرة في المستقبل عن إخلاص وصدق وقصد يأمل من ورائه استمالة السامع إليه ودعوته إلى تغيير الوقائع وقلبها من وقائع سلبية إلى وقائع إيجابية يكون فيها للكلمة سلطة تحملها هذه الأفعال: (لطلبت، لختمت، وشنقت، لقلعت، وجلدت وذبحت، وكنست، أعدمت، وقصصت، وفقأت، وكسرت، وجردت ونزعت، ومحوت، وسحقت، وأعدت...)

تحمل هذه الأفعال دلالة الانكسار الواقعة في الماضي، ودلالة التغيير؟ بتنوع إحداثها وتوحد زمنها.

ففعل الطلب مفتوح الدلالات، تسير شحنه بالتوازي؛ الطلب السلبي، والطلب الايجابي، فأما الدلالات السلبية فهي ماتظهر في البنية السطحية للأفعال، ويحملها المكون المعجمي، (الختم، والشنق، والقلع، والجلد، والذبح والكنس...) وأما الدلالات الايجابية فهي مضمرة في البنية العميقة للنص، يعلن عنها تكرار الفعل (أعاد) في آخر المقطع الرابع الذي تكرر ثلاث مرات ليعيد الهوية الضائعة (حليب النوق، سروج الخيل، والأسماء العربية).

والواضح أن هذه المكونات الجملية الثلاثة تتفجر معنى؛ فالناقة والفرس والاسم العربي، رموز الأصالة والقوة والوجود.

يستمر الشاعر في فتح المجال أمام فعل الإنشاء ليعيد رسم خارطة الكون ويسترجع الزمن المأمول، وسلطة الكلمة.

فالفعل المنشىء للأحداث مرتبط بالفعل الخاتم للأحداث، ومابين بداية النص ونهايته تقف الكلمة لتختصر المسافات الشطر الأول (لطلبت إليها أن تتوقف عن تفريخ ملايين الشعراء).

الشطر الآخر (ذبحتك سكاكين الكلمات).

3 - التوجيهات (الطلبيات) (les verbes direchifs):

تنهض هذه الأفعال على توجيه المتلقي إلى القيام بعمل ما في المستقبل شرط توفر الإرادة والرغبة الصادقة. وتمثلها صيغ الاستفهام، والأمر والنهي، والدعوة والتشجيع، والنصح، والتحدي... ويصفها أوستين بالسلوكيات التي تعبر عن رد فعل سلوك الآخرين (5). ونوع هذه الأفعال الواردة في النص نحو: تحرر، كيف تموت الخيل؟

وأرحتك، وتصير... نعالا، نمد، ليفرج...

يرتبط الاستفهام الوحيد في القصيدة بالعنوان مباشرة، فالضياع والموت واحد. إلا أن البدايات والنهايات متعددة إذ يعمد المبدع إلى فتح النص وإغلاقه، ثم فتحه من جديد وإغلاقه خمس مرات. لتكون النهاية مفتوحة على العنوان من جديد، ويمكن للقارئ أن يقرأ النص من نهايته ليصل إلى النتيجة نفسها.

فالنهاية ذات وظيفة مزدوجة: «الأولى هي انغلاق النص على نفسه باعتباره منتوجا لغويا مكتفيا بذاته، ومستقلا عن غيره من النصوص. والثاني هي آخر مايفرغ ذهن السامع/ القارئ؛ فتترك لديه الأثر الحسن وهو مايسمى حسن الانتهاء» (6).

فالاستفهام قد أعاد تشكيل النص، وخلق توافقا عميقا بين الفكرة الأصلية والكاتب وبين الديناميكية للغة والأشكال النحوية والبلاغية» (7).

ويبدو أن التشكيل التركيبي هو تشكيل تصوري

إدراكي للواقع الذي يعلن عن موت كل شيء إلا الشعراء. فاللغة تحولت إلى وسيلة للحياة كما يمكن أن تتحول إلى أداة للموت والاندثار (8).

4 - الإخباريات :

غاية هذه الأفعال هي نقل الوقائع من طرف المتكلم، وتحتمل الصدق والكذب وتتمثل القضية النصية هنا في الإعلان عن المشهد العربي وتوصيفه بدءا بالإعلان عن ضياع الهوية.

ويمكن حصر هذه الأفعال في ماحملته المشاهد الخمسة :

- المشهد الأول: فعل الكون الماضي
لو كانت... وجعلنا منها سوق بغاء
- المشهد الثاني: فعل التغيير، والحيرة
لو كانت... كيف تموت الخيل...؟
- المشهد الثالث: فعل السلطة لأجل التغيير
للتخلص من الوحش.
- المشهد الرابع: فعل العودة إلى الأصل
الاسم العربي.
- المشهد الخامس: فعل الكتابة
تغيير سلطة الكتابة.

فالمشهد كان واحدا روي بتفاصيل زمنية متفرقة، حققته المفارقة بين الزمن الماضي والحاضر؛ حضور الماضي وغياب للحاضر المأمول.

3 - بوابة التواصل الثالثة (الإشاريات):

أ - الإشاريات الشخصية :

تمثل الإشاريات حضورا وتواصلا لشخصين أو عدة أشخاص فـ(أنا أو نحن) وكذا ضمائر المخاطب مفردا، ومثنى، وجمعا، مذكرا أو مؤنثا، وأحوالهما المقترنة بها «حضور المتكلم والمخاطب والمشاهدة لهما» (9) ثم إن هذا الحضور يكون على مراتب أقواها المتكلم، ثم المخاطب. وأضعفها الغائب(10).

وترتبط هذه الإشاريات بالصدق والكذب. وقد أكد بيرس أنها «ينبغي أن تكون محددة المرجع بتحقق العلاقة الوجودية بين العلامة وما تدل عليه» (11).

ويدخل النداء ضمن الإشاريات الشخصية، ويتضح دوره ومفهومه باتضاح المرجع الذي يشير إليه(12).

يمثل الضمير (أنا) حضورا قويا ومكثفا يعبر عن الذات الشاعرة الماثلة في كل أسطر القصيدة، فهي المراقبة والمقررة، والحاكمة والمنفذة للحكم.

فالذات الشاعرة حاضرة في ضمير المفرد أو الجمع المفرد (تسمعني) (لطلبت) والجمع (مازلنا، نأكل، نتزحلق، نتدحرج، ننام، نفيق...) حضور جمعي دائم ومستمر ولكن أي حضور؟!

فالضمير المفرد كان (أنا) كان مضمرا في المشهد الأول، ولكن أعلن عن ظهوره في المشهد الثاني (لختمت أنا) من أجل تأكيد حدوث الفعل.

يبقى هذا الحضور قويا، ويغيب أمامه الحضور الجمعي لأنه سيشنقه، ويسحقه ويقلعه، ويقطعه، ويجلده، ويذبحه، ... وتجتمع الذات الشاعرة بالوطن ويبقى الاثنان يدفع أحدهما الآخر نحو البقاء.

ضمير (أنا)، وضمير (أنت). فهما مندمجان بعضهما في بعض.

(يابلدي الطيب... يابلدي).

ب - الإشاريات الزمانية :

يعد زمن التكلم مركز الإشارة الزمنية وأحد مقومات النص؛ فالزمن يضيء الحدث، ويضع القارئ أمام أحداث منظمة يدركها من سياقها العام وزمن النص نوعان: زمن كوني، وزمن نحوي وكلاهما يحيلان على النص ويحددان جوانبه الغامضة.

فالزمن الكوني: مازلنا منذ القرن السابع الذي ذكر مرتين، وهذه دلالة صريحة على أننا منذ 14 قرنا ونحن تائهون.

وتعلن صيغ الأفعال عن الزمن النحوي يترأسها فعل

الكينونة (كانت) يتلوها فعل ماض متصل بلام التوكيد: (لطلبت)، فالطلب مشروط بتحقق السماع، ثم تتوالى أفعال الاستمرار، استمرار الغفلة والضياع حاضرا ومستقبلا: تتزحلق، تتدحرج، نفيق، نترقب، نقرأ، تسحقنا مع دلالة الانكسار والتشتت التي تحملنا إليها الأفعال الماضية التي يمسك بعضها الشاعر: لختمت، شنقت، لقلعت، قطعت، جلدت، ذبحت، كنست...

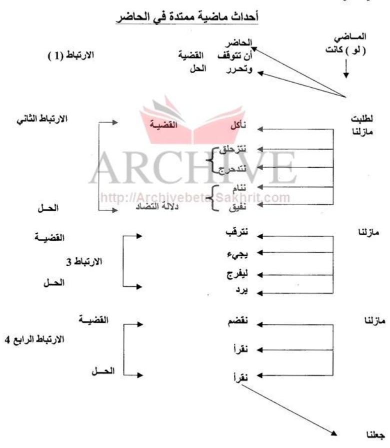
يستوقفنا التوظيف الايحائي للزمن الثلاثي: الحاضر، المستقبل القريب، والمستقبل البعيد: (جلدت الهمزة في لغتي... وجلدت الياء).

وذبحت السين... وسوف... وتاء التأنيث (البلهاء).

فالشاعر ساخط على الحرف والكلمة العربية وكل الأفعال المنجزة والتي لم تنجز بعد.

فهندسة الكلمات والأفعال تشي بحركية كبيرة ومستمرة، إنها الرغبة في التغيير، ذات غير مرتاحة، قلقة، متوترة، تحيا المأساة العربية وتنشد الأصالة والوجود والحقيقة المشرقة.

وإليك تمثيل للإشاريات الزمنية التي تدل على حالات الانكسار



ارتداد الفعل إلى الماضي (تراجع)

نتيجة (1) نلحظ أن الفعل الأول حامل للقضية، أما الفعل الأخير في كل ارتباطه بفعل ماض يمثل حلا مؤقتا نحو: (تحرر، نفيق، يرد، نقرأ) .

لو كانت ← لختمت
لو كانت ← لشنقت

مازلنا ← تسحقنا

القوة لو أعطى ← لقلعت ← وقطعت ← وجلدت ← وجلدت ← وذبحت

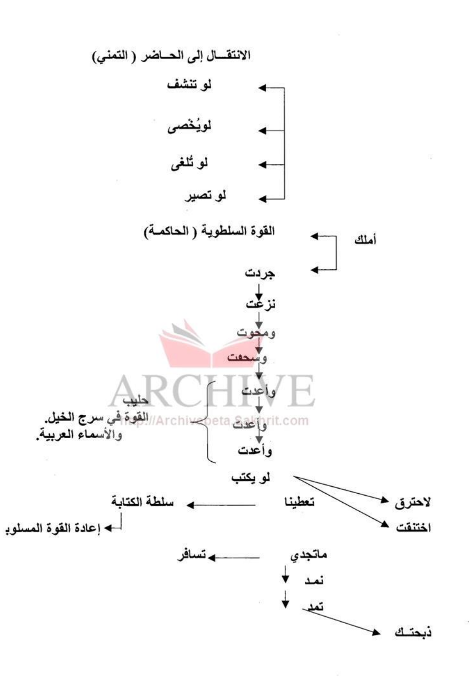
المفقودة الحاضر ← كنست ---------←

← تموت

← لايبقى

القوة المفقودة

لو أعطى ← أعدمت ← وقصصت ← وفقأت ← وكسرت ← وأرحت -----←


الانتقـــال إلى الحــاضر (التمني)
لو تنشف
لويُخْصى
لو تُلغى
لو تصير
أملك
القوة السلطوية (الحاكمـة)
جردت
نزعت
ومحوت
وسحقت
وأعدت
وأعدت
وأعدت
حليب
القوة في سرج الخيل.
والأسماء العربية.
لو يكتب
لاحترق
اختنقت
تعطينا
سلطة الكتابة
إعادة القوة المسلوب
ماتجدي
تسافر
نمـد
تمد
ذبحتـك

يمثل هذا المخطط صراعا للأحداث عبر الزمنين؛ الماضي والحاضر ويعكس أمنيات الشاعر في تغيير الواقع، ولكنه يرتد إلى ماكان عليه، ويحاول، فيصل إلى نتيجة أن قوتنا في ضعفنا، أي إذا حولنا الكلمة إلى أداة ناجعة لأمكننا الخروج من مأزق الكلمة.

ج - الإشاريات المكانية :

لابد للحدث من مكان يقع فيه، و«يكون لتحديد المكان أثره في اختيار العناصر التي تشير إليه ضربا أو بعدا أو جهة» (13).

يصعب على الإنسان أن يقف على معاني الأدوات الإشارية هذا، وهذان وهناك، ونحوها إلا إذا وقف على ما تشير إليه من مكان والمكان المركزي في القصيدة هو الوطن العربي الذي كشف عنه الشاعر في آخر مشهد، وكان يشير إليه بقوله: يابلدي الطيب.

فالإشاريات المتعددة للوطن العربي تحددت بذكر الصحراء والمملكة العربية السعودية بإيراد كلمة (الربع الخالي وسوق عكاظ)، والكوفة التي اقترنت بالحديث عن الخط الكوفي.

وتأتي فلسطين في صدارة الأحداث التي تحملها القصيدة، وتلقي بثقلها على المتلقي؛ كبحيرة طبريا، والقدس، والأرض المحتلة، ويافا، مشيرات مكانية تبعث حركة دائمة تنبىء بتفاعل الأحداث وقوتها.

تأخذنا الأماكن السابقة الذكر إلى امتداد الحضارة العربية الإسلامية من العراق، وفلسطين، والمملكة العربية السعودية، ودلالة الصحراء على الأصالة والعمق والتجذر في التاريخ.

د - الإشاريات الخطابية :

أو إشاريات الخطاب: وهذا النوع لا أثر له في النص الذي نحن بصدد دراسته.

هـ - الإشاريات الاجتماعية :

وهي ألفاظ وتراكيب تشير إلى العلاقة الإجتماعية بين المتكلمين والمخاطبين من حيث هي علاقة رسمية أو علاقة ألفة ومودة.

ولعل المودة التي وردت هنا تحققت بين الشاعر وفلسطين (يابلدي الطيب) من جهة ومن جهة أخرى بينه وبين الشعب الفلسطيني (هذا الشهب الطيب) وتتخلل القصيدة بعض العبارات الدالة على طبقات المجتمع (ساداتنا) الفقهاء، الندماء، الشيخ، النجارين، البياطرة، الخطباء، الخلفاء، الشعراء، مغنينا، البلغاء، المنحرفين، سماسرة، الفقراء، قياصرة، القارئ، ...)

تحمل هذه الكلمات المفارقة العجيبة بين الشعب الواحد، فمنهم السيد، ومنهم العبيد، ومنهم الغني والفقير، والخطيب والمنحرف، والشيخ والشاب...

سياق النص:

المشاركون في هذا النص الشعري هم:

أ - المشاركون: المتكلم: الشاعر، نزار قباني من شعراء التفعيلة

المخاطب/ المتلقي الحكام

والغائب/ الحاضر الشعب العربي الفلسطيني

ب- الموضوع: أزمة الكلمة وسلطتها.

ج - الوظيفة: تغيير الواقع، وتحقيق المأمول.

التناص في القصيدة :

التناص في حقيقته حوار بين النصوص مثلما يحدد باختين، «فالتوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب، خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا تستطيع الدخول معه في تفاعل حاد وحي» (14). فهو يستعمل الحوارية إلى درجة يصير فيها الحديث الذاتي نفسه حوارا! (15). فالموضوع يقيم حوارا مع النصوص الأخرى، حتى يصير النص منتجا.

المفارقة ودلالتها في القصيدة :

لعل المفارقة هي التي صنعت نص القصيدة، وهي تمنح القارئ فرصة التأمل فيما يدركه. أو يقع عليه بصره من عناصر سياقية تسهم في فهم الظواهر التي تبدو متنافرة وإن كانت تمثل أوجها متعددة لحقيقة واحدة (16).

فتحولت الضحكة من أحزان الليالي. فصارت يواقيت التيجان نعالا في أقدام الفقراء و يتحول الغني إلى الفقير. والشفة تكون للكلام، ولكن عندما توجد تخنق الصلوات.

الحجاج في القصيدة :

يمارس المرسل في خطابه المنجز سلطة الكلمة والتأثير على المتلقي، باعتماد جملة من المؤثرات الفكرية واللغوية والحجاجية لاستمالته حتى ينساق وراء رغبته ويدعوه إلى تمثيل التغيير.

يعتمد الحجاج على الأدوات النصية - كالتكرار- والذي يفيد تثبيت الفكرة وإقناع المتلقي، ويجذب انتباهه إلى ماهو آت في سياق الكلام.

ويجنح التكرار هنا إلى بيان سخط الشاعر من الواقع المتردي، إذ تمثل لفظة "الكلمة" أكثر ورودا وحضورا أمام المتلقي، وهي القضية الكبرى المدرجة في سجل القضايا العربية المعاصرة.

فالكلمة أضحت أزمة، وسيفا، فغابت فاعليتها وتعرضت للتدنيس وتحولت الكلمة على لسان الشاعر أمنيات لإزالة الواقع المتردي.

وإذا رمنا إلى الحجج نبغي بناءها ونريد معرفة تدرجها، وجدنا أنها وردت متكاثفة ومتنظمة زمنيا ومكانيا.

الهوامش والإحالات

1) محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان الكتاب الساق على الساق، مقال بمجلة عالم الفكر، المجلد 28، الكويت، 1998م، ص456.
2) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ص263.
3) عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز العربي الثقافي، ط1، لبنان المغرب، 1999م، ص103.
4) يقول النحاة أن (لو) حرف امتناع لامتناع؛ إذ يمتنع بها الشيء لامتناع غيره ينظر: ابن هشام، شرح جمل الزجاجي، دراسة وتحقيق علي محسن عيسى مال الله، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1405هـ - 1985م، ص376.
5) صالح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص234.
6) حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ - 2007م، ص128.
7) M.Paremt, texte et dynamique in qu'est ce qu'un texte? P59. نقلا عن حسين خمري، نظرية النص، ص268. نقلا عن حسين خمري، نظرية
8) المرجع نفسه، ص270.
9) ابن يعيش - شرح المفصل، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج2، ص292.
10) المصدر نفسه، ص292 - 293.
11) محمود نحلة، الاتجاه التداولي في البحث اللغوي المعاصر، ص18.
12) المرجع نفسه، ص19.
13) Dobro Volsky, M- Katamba, F.1996 Comtonporang Linjinstics An introduction Lorgman, p297.
14) سليمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) الكندي، للنشر، ص245.
15) المرجع نفسه، الموضع نفسه.

عن الغموض في الشّعر

جميلة السعيدي / باحثة، تونس

تأتي بعض أسباب الغموض من استخدام اللغة بطريقة مختلفة اذ "إن عدم إستعمال الربط وأسماء الموصول وأدوات الإعراب كتوجيهات للفهم يجعل فك رموز البيت صعبا بالنسبة الى جهاز التفكير عندنا" (1).

وقد تحدث الناقد الإنجليزي امبوسن -Empson- عن انماط الغموض في كتابه «سبعة أنماط من الغموض» فأوضح أن تلك الأنماط تنبع من البناء اللغوي لتركيب الكلمات.

ومن العوامل الأخرى المولدة للغموض الرمز أي العدول باللغة عن أصلها الوضعي وشحنها بإيحاءات جديدة.

وهذا الاستخدام للغة يلائم طبيعة الشعر، إذ أنّ اللغة كما يقول «ارنست فيشر» تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل، لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعا بمعايير الخيال. الشعر يتطلب الرؤيا أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم» (2).

فالشاعر لا يبتعد عن اللغة العادية إلا من أجل خلق لغة ثانية «أو لغة خلال اللغة» كما يقول «بول فاليري» في «الشعر لا يحطم إلا من أجل البناء» (3) وليس هناك من وظيفة سوى خلق إيحاء - commutation- للنّص الذي يريده أن يكون شعرا.

فالخروج عن دائرة التقرير والقدرة على تركيب علاقة متميّزة بين الدال والمدلول هما اللذان يخلقان الإيحاء وهذا راجع إلى نوع التجربة التي تعتمد أساسا في النّص الشعري على النفاذ إلى دواخل الشاعر ومحاورتها، بينما يكتفي الكلام اليومي بالتجربة الخارجية لبناء النظام الدلالي، ويقول «جون كوهين» في هذا السياق بأن «قانون اللغة العادية يرتكزعلى التجربة الخارجية بينما قانون اللغة الشعرية يستند على العكس من ذلك إلى التجربة الداخلية» (4).

و يعرّف يامسليف -Hjelmselv- الايحاء بأنه «معنى ثان، ودال مؤسس هو نفسه من دليل أو نظام للدلالة الأولى التي هي التقرير».

يعني ذلك أن التجربة الخارجية تخضع للقوانين المتعارف عليها، النحوية والصرفية والمعجمية حتى يتمّ إحداث التواصل بين الناس.

و الكلام الشعري لا يهدف إلى إحداث هذا التواصل العادي بل إنه ينفصل عن مجال اللغة النثرية ليبلور إيحاءه الخاص به.

و من خلال هذه الملاحظات السابقة حول عوامل الغموض سنحاول القيام بتفكيك بعض النصوص حتى نتعرف على القوانين العامّة التي تحكم قيام بلاغة

الغموض في نص محمود درويش من خلال الأبعاد التي يتضمّنها النّص ككلّ وسنركز في هذا المجال على البعد الدلالي.

البعد الدلالي :

يرتكز هذا المستوى من قراءة النّص الشعري على تحليل الكلام الشعري من حيث علاقات المدلولات فيما بينها، وإذا كانت الأدلة تترابط فيما بينها داخل الكلام النثري حسب قواعد معجميّة ونظميّة وصرفيّة فإن الكلام الشعري له خصوصية تتمّثل في تحطيم الشاعر للقواعد العامّة للغة ومن بينها قانون الدلالة.

إن تحطيم بنية علاقة المدلولات فيما بينها راجع لتحطيم لغوي سابق، هو بنية النظم إذ أن الحدود الفاصلة بين البنية الدلالية والبنية النظمية والصرفية منعدمة.

وحسب النظرية المسمّاة بـ«السياقية» - Contextuelle- أو الوظيفية «للدلالة المنتشرة بين اللغويين الأنجلوساكسونيين، فإن معنى الكلمة هو مجموعة المواقع التي يمكن أن تشترك فيها.

فالدلالة هنا تلتحق بالنظم وليست الدلالة شيئا آخر غير مجموع العلاقات المسموح بها للفظ معطى (5).

فكلّ تحطيم متعلق ببنية علاقات المدلولات في ما بينها يعتبر تحطيما مباشرا للعلاقات النظمية اللغوية مما يجعل الكلام الشعري ضعيفا نحويا بالنسبة إلى الكلام النثري (6).

فما هي قوانين تحطيم البنية الدلالية في نّص محمود درويش ؟

إنّنا لن نتمّكن من تحليل جميع مظاهر هذه البنية بل سنحاول البحث فقط عن أكثرها دلالة من خلال هذه النماذج :

- نموذج 1 : قصيدة «موت آخر ... وأحبك» (7).

غريبان والأرض تعلن زينتها

أنت زينتها

و السماء تهاجر تحت يدين

. . . أعلن أني أمشط موج البحار بأغنيتي ودمي

- نموذج 2 : قصيدة الأرض

«ذهبن ليقطفن بعض الحجارة

قالت خديجة وهي تحث الندى خلفهن»

- «يقتبس البرتقال اخضراري ويصبح هاجس يافا»

- ديوان أعراس -

إن هذه النماذج قصيرة بالنسبة الى النصوص الأصلية التي استمدت منها.

و ما يهمنا في هذه النصوص هو الكشف عن طبيعة الربط الموجود بين المدلولات وقد أكدنا سابقا على أنها غير طبيعية، ذلك أن الشاعر يلح إراديا على تحطيم العلاقة الدلالية المألوفة بين الأدلة اللغوية ليؤسس بلاغته الخاصة، ويرتكب تبعا لذلك خطأ مقصودا لا أهمية له في ذاته لأن مراد الخطأ هو تركيب قانون من قوانين الايحاء.

و يمكننا أخذ صورة جزئية من النموذج الأول حتى نتبيّن قانون ترابط الإحياء والأشياء في وحدة متناسقة، غريبة عن قوانين الترابط المألوف في الكلام النثري يقول محمود درويش :

«السماء تهاجر تحت يدين»

إن هذا الترابط مؤسس من أربع وحدات لغوية هي : السماء + تهاجر + تحت + يدين : ربط الشاعر هنا بين «السماء» - شيء - وبين ترابط فعلي مناقض للطبيعة الدلالية للدال الأول وهو «تهاجر» : حركة +إرادية +الانتقال من مكان إلى آخر- فخلق هذا الرابط تحطيما للقوانين الدلالية المألوفة التي يمكن أن يتبعها استعمال كل من الدليلين، حيث ربط بين الشيء وفعل الحركة فاخترق الشاعر ما هو طبيعي في اللغة العربية وركب مستوى ثان للغة غير طبيعي.

و لم يقف فعل التحطيم والتركيب الدلاليين عند هذا

الحد بل تعدى ذلك ليربط فعل الحركة من جديد بدليل ثالث وهو «تحت يدين» فولدت هذه الإضافة الثالثة تعقيدا دلاليا للترابط.

إن الشاعر هنا لا ينتظر من القارئ فهما لترابطه اللغوي لأنه لا يسعى لإحداث تواصل فوري ولكنه يتبنى البعد الدلالي لتوليد إيحاء ناتج عن رغبة الشاعر الباطنية في إعادة تركيب ما هو طبيعي ومعتاد في قوانين غير طبيعية وغير معتادة.

إن صورة السماء التي «تهاجر تحت يدين» لا يمكن أن تطال بسهولة لأنها تمر مرورا إنفلاتيا يتحرك بأقصى من سرعة البرق. وهذه هي أهم خواص الحلم الذي ما نكاد نستفيق منه حتى نجد أنفسنا قد أضعناه. لقد صيغت هذه الصورة صياغة ذات طابع سريع الإنفلات من قبضة الفهم فإذا كان الشعر كما يقول الشاعر المكسيكي «أوكتافيوس باز» يتحرك بين قطبين «السحري والثوري» فإن محمود درويش يحاول هنا أن يؤلف بين النمطين (8).

و لا ريب إن هذا التصوير الغنائي الحلمي هو الإرث الذي حافظ عليه محمود درويش فنقله معه من مرحلة الستينات إلى ما بعدها بعد أن عمقه.

إنّنا نشعر إزاء هذه الصورة «السماء تهاجر تحت يدين» إن الشاعر صامت وإن الصورة هي التي تتكلم كما قال «باسترناك» إنها اللغة المرفوعة إلى ما فوق مستواها العادي لتنقل أخيلة تهرب من العقل العادي ولا تطالها اللغة اليومية. ولذا نشعر بأن ما دعاه «بريخت» «بآثار التغريب» هو السمة البارزة للمفردات التي تغدو غريبة حقا في هذه الحالة الحلمية.

وفي النموذج الثاني بنى الصورة أيضا من خلال تبادل المدركات صفاتها:

«يقتبس البرتقال اخضراري ويصبح هاجس يافا»

فالاخضرار أي علامة الحياة النباتية يصبح هنا صفة من صفات الشاعر التي يتبادلها مع عنصر نباتي، على حين يصبح جوهر الحياة والنماء هاجسا يدور لا بخلد بشر وإنما يدور بخلد مظهر حيوي من مظاهر الحياة النباتية في فلسطين أعني برتقال يافا.

كما أن نظرة فاحصة في النموذج السابق «ذهبن ليقطفن بعض الحجارة» قالت خديجة وهي تحت الندى خلفهن تدلنا على كيفية تحول كيمياء اللغة من السياق العادي إلى سياق جديد من خلال كسر العلاقة المنطقية بين «يقطفن» والزهور، واستبدال «الحجارة» بها، وخلق علاقة جديدة بين الفعل «تحث» والاسم «الندى».

يبدو ممّا تقدم أن القصيدة تدخل حقل التجربة وتغلغل في أغواره محاولة أن تقول ما لا يقال وقد جرها هذا الاختيار إلى العدول عن العادة.

ففي حين يستخدم درويش دوالّ تحمل مدلولات حسية واقعية سواء ما ارتبط منها بعالم النبات أو البشر، فإنّ ترتيب هذه المفردات أو الجمع بينها يكسر السياق الواقعي لصالح سياق حلمي بين المدلولات المتعددة مما يضفي عليها صبغة تجريدية فتصدم ذهن المتلقي وتدفعه نحو البحث عن الربط الذي يربط بين هذه الألفاظ.

لقد تفطن محمود درويش إلى أن المعنى يكون أبدع حين تكون العلاقات بين الكلمات أغرب ويكون الإيحاء أخصب حين يفتح باب الدوال على آفاق الوهم والخيال، ألم يقل الجاحظ إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلّما كان أطرف كان أعجب وكلّما كان أعجب كان أبدع ؟

ندرك إذن أن استنادا إلى جملة المعطيات السابقة أن الأساس الذي بنيت عليه العلاقات بين المدلولات هو العدول عن مالوف الكلام L'écart أي الخروج بالكلمات عمّا وضعت له أصلا وشحنها بمعاني جديدة من أجل أن تمسي أشياء لم يسمها أحد قبله.

لذلك لا نقدر أن نفهمها في ضوء تفسيرها عقليا

أي في ضوء اتخاذ الواقع والحقيقة معيارا لصدقها أو لشعريتها، وإنّما يجب لكي نفهمها شعريا أن نلجا إلى تأويلها، بمعنى إننا لا يجوز أن نفسرها بحرفيتها بل برمزيتها، وهذا ما يسمّى في علم الجمال القديم : المجاز وما نسميه اليوم اللغة الشعرية وهو ما يساهم بشكل من الأشكال في تأسيس بلاغة الغموض في النّص.

فقد جاءت اللغة مشحونة بالطاقة التخييلية الكثيفة القائمة على التجريد. إن هذه التخييلية التجريدية تصدم ذهن المتلقي وتدفعه نحو البحث عن الرابط الذي يربط بين الالفاظ، خصوصا عندما تشده الغرابة المتولدة عن بعض الصور.

وهذا الإستخدام للغة يلائم طبيعة الشعر فهو «رؤيا» كما يقول ادونيس، والرائي يرفض عالم المنطق والعقل لأن الرؤيا لا تجيء وفقا لمقولة السبب والنتيجة وإنما تجيء في شكل خاطف ومن هنا يتولد الغموض.

«الغموض ملازم للرؤيا، والرؤيا من هذه الناحية تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التقارب.

وقد أثارت مسألة الغموض جدلا بين الشعراء وقرائهم.

و قد وقف محمود درويش مدافعا عن هذا الغموض بقوله : «وهل أنا شاعر غامض إن الرمز هو الذي يخلق مثل هذا الإنطباع الأوّلي، فالقصيدة الحديثة لا تستسلم للقارئ من أوّل لقاء. كان القاموس قادرا - إلى حدّ بعيد على فك أسرار وأزرار القصيدة القديمة. أما القصيدة الحديثة فهي أكثر تعقيدا وتركيبا وتشكيلا نتيجة تعقد الحياة نفسها... ويجب أن نميّز بين شكلين : الغموض الذي يشبه السحابة الرقيقة الناتجة عن علاقة الشمس بالأرض، والغموض الناتج عن وداع الشمس للأرض وهو ما تتميّز به مدرسة شعرية عربية حديثة تحترف الغموض احترافا»(9).

لقد أعلن محمود درويش عن المبررات الفنيّة للغموض وفرق بين نوعين منه النوع الأوّل وهو الغموض المقبول الذي يتسّم بالشفافية وهو الذي نقبله.

النوع الآخر هو الإبهام وهو يصل إلى مرحلة التعتيم بوداع الشمس للأرض والذي وضحت إدانته له رغم أن بعض قصائده تندرج ضمن هذا النوع.

فالإبهام لا يترك للقارئ مجالا لفهم القصيدة واستيعابها، أما الغموض فهو الحدّ الفاصل بين القصيدة المسطحة والقصيدة المغلقة التي تقطع الصلة بين الشاعر والمتلقي.

و الغموض في حدّ ذاته ليس سوى مظهر فنّي ينبع من تعقيد التجربة الفنيّة المعاصرة. والشعر المدين هو الشعر المبهم لا الغامض، لأنّ الغموض على حدّ تعبير أدونيس «هو قوام الرغبة بالمعرفة ولذلك هو قوام الشعر إلا أن الغموض يفقد هذه الخاصية حين يتحول إلى أحاج وتعميات» - أدونيس : زمن الشعر -

و يرى الصابي - ناقد عربي - «أن أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه» - المثل السائر -

و الجرجاني في أسرار البلاغة لم يستنكر الغموض فهو يقول : «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف» - أسرار البلاغة - وكتب محمود درويش :

«لن تفهموني دون معجزة لأن لغاتكم مفهومة إن الوضوح جريمة» - محاولة رقم ٧.

و استنادا إلى جملة المعطيات السابقة ندرك أن الغموض في النص يرجع إلى عدة عوامل بعضها موجود في صلب النص نفسه، وبعضها الآخر راجع إلى قضيّة التلقي وما تطرحه من إشكالات.

أ- الغموض في النّص :

و الغموض في النص الشعري أمر راجع إلى جوهر

الكتابة الفنية الإبداعية ذاتها. ولقد بيّنا في العديد من المواضع أن الشعر يتطلع في الواقع إلى ما لا يمكن تحديده لا إلى تلك الأفكار والمفاهيم والعواطف الاعتيادية التي حددها منطقنا. وعلى هذا فلا يمكننا أن نهتم به وأن نتذوقه إلا إذا قبلنا بالاهتمام بما لا يمكن تحديده. فالشعر الحديث لا يرى فائدة من أن يعبر بالشعر عما يمكن أن يقوله بالنثر : العواطف العامّة، والأوصاف الصحيحة والسرد الدقيق. إنّه يريد للشعر أن يقول ما يمكنه وحده أن يقوله أي ما يستعصي على منطق اللغة الدارجة. فالشاعر شاعر لا لأنّه فكر بل لأنّه قال. وطريقته في القول لا تتبع العادة بل تعدل عنها. وذلك لسببين نحصرهما فيما يلي :

- إن الشاعر يرى ما لا نرى لأنّ النظرة العادية عاجزة عن التقاط الجانب الخيالي الكامن في الواقع والشاعر قادر على التقاط ذلك الجانب المعجب وتسميته وهذا هو جوهر الرؤية الشعرية أي التفرّد.

و لما كانت العلاقة بين الرؤية والعبارة علاقة عضوية فلابّد من تفرد في القول أيضا، طبيعي بعد ذلك أن يتجاوز الشاعر الاشكال المعروفة في التخاطب مما يضفي على النّص الشعري غلالة من الغموض.

- إن الشعر يتجاذبه قطبان : السطحية والابهام.

و بين هذين القطبين يوجد الغموض فهو حدّ فاصل بين القصيدة المسطحة والقصيدة المغلقة وفي هذا الحيز بالذات يتنزل الشعر. لذا فالغموض هو دليل غنى وعمق.

ب - التلقي :

إنّ كل عمل شعري يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي من خلال وسيط نوعي هو القصيدة. والشاعر المعاصر أراد الدخول إلى وطن الغرابة فوقع الانفصال بينه وبين المتلقي لأن هذا الأخير قيمها في ضوء معارفه عن الشعر القديم فصارت طلسما مبهما لم يقدر على التفاعل معها لأنها لم تتصل بمعارفه ويبدو أن هذا هو السبب الذي جعل حازم القرطاجني يقول : «إن الالتذاذ بالتخييل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل وتقدم لها عهد به» - منهاج البلغاء -

و ليس معنى هذا بالطبع أن يقتصر الابداع على ما يبدو جليا وواضحا بالنسبة إلى المتلقي لأن حساسية الشاعر تمكنه من الالتفات إلى ما لا يلتفت إليه الانسان العادي.

فالشعر إبداع وفهم الإبداع يحتاج إلى مستوى معين من الثقافة والابداع مهما كان مبسطا يتضمن جهدا فكريا وتخيليا خاصّا وفهم هذا الجهد والمشاركة فيه يفترضان في الآخر معرفة اللغة الابداعية. وقد أشار المنظرون العرب إلى أن دور المتلقي في إنجاح عملية التواصل الشعري هامّ جدّا وهذا الدور ينبني على شرطين : أوّلهما التسليم بأن غاية الشعر ليست التسلية لأنّه نظير الحكمة على حدّ تعبير حازم القرطاجني. ثانيهما أن نجاح عملية التلقي مشروط بثقافة المتلقي نفسه، فمن لم يواكب التطوّرات الشعرية لا يمكن أن يفهمه إطلاقا بل أنّه قد «لا يفهم إلا الكلام الذي صوره في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي تتقوم منها الأقاويل الشعرية» - حازم القرطاجني - وطبيعي «بعد أن تغيب عنه أسرار الكلام وبدائعه أن نجده يصرف النقص إلى الشعر بدعوى أنه مبهم «والنقص بالحقيقة راجع إليه وموجود فيه» - منهاج البلغاء -

و لكن هذا لا ينفي مسؤولية بعض الشعراء ودورهم في محاولة الاستعلاء على المتلقي وتحديه في سبيل خلق القصيدة السديم والمبهم القائمة في الحقيقة على العبث بالألفاظ. فظاهرة الغموض تعتمد أحيانا لإخفاء العجز عن الابداع فيتحول النّص تبعا لذلك إلى حشد من الصور المتجاورة التي لا يربط بينها رابط وهذا ما يفقد النّص شعريته.

إن العمل الابداعي يتخطى في تطوّره المستمرّ مجال الوضوح إلى مجال الجمال الفنّي واللغة تتخطّى علاقتها القاموسية إلى علاقة فنيّة، والايحاء بالمعنى في القصيدة الجيّدة أفضل من التعبير المباشر عنه.

و القصيدة الجيّدة – عبر كلّ العصور وربّما في كلّ اللغات – لا تكتمل إلا إذا حافظت على تكثيفها ورفضت الاستسلام من أوّل وهلة واستطاعت – كما يقول بول فاليري – أن تتراءى كعيون جميلة من وراء نقاب».

(*) عن كتاب «بنية النّص في شعر محمود درويش»

الهوامش والإحالات

1) ارشيبالد مكليش : الشعر و التجربة ترجمة سلمى الخضراء ص 63 .

2) ارنست فيشر : الاشتراكية و الفنّ ترجمة اسعد حليم ص 45 .

3) Jean Cohen , structure du language poétique p 202 .

4) Jean Cohen , structure du language poétique p 212 .

5) نفس المرجع السابق

6) نفس المرجع السابق .

7) ديوان محاولة رقم ٧

8) يوسف اليوسف : محمود درويش في الآونة الرمادية مجلة الثقافة العربية و هذا العمل التركيبي هو ركن من أركان بلاغة الغموض التي اتجه نحوها محمود درويش و هو معتمد على الغرابة الصادرة عن الربط غير الاعتيادي.

9) محمود درويش شيء عن الوطن

مصطلحات الشّعر الملحون الجزائري
بين اضطراب الفهم وتحديد المقصدية

شعيب مقنونيف/ جامعي، الجزائر

يمثل تجلي المصطلح العلمي في أية حضارة، مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي. فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية. ولذا فهو يقترن بنضج ظاهرتي التعريفات والتصنيفات العلمية في أية ثقافة إنسانية، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمّة، كما يمثل في الجانب الآخر قاسماً مشتركاً بين الثقافات الإنسانية المختلفة.

وإلى هذا يشير الدكتور عبد السلام المسدي بقوله: «مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى. فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميّز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال» (1).

لقد بات من الضروري اليوم الحرص على الوصول إلى رصيد اصطلاحي مشترك وعدم محاولة التنكر لهذا الرصيد أو ضربه عرض الحائط، بحجة الاجتهاد أو الابتكار الشخصي، وأحيانا الجهل وعدم الإطلاع على المصطلح الموحد في مضانه الأصلية.

لذلك تتغير دلالات المصطلحات الأدبية والفنية من جيل إلى جيل، إذ يتاح للحياة الأدبية ناقد مقتدر أو دارس مجتهد يمنح المصطلح الأدبي والفني مدلولا جديداً، وذلك بعد أن يستعرض ثمراته الأدبية أو الفنية، محاولا أن يستخرج من الملامح المتناثرة قسمات وجه محدد واضح. ولعل أدرج المصطلحات الأدبية التي عرفها العربي هي شعر الزجل، ثم الشعر العامي، فالشعر الشعبي، فالملحون.. وهي كذلك أكثر المصطلحات إغراء للدّارس بإعادة النظر ومحاولة إعادة تحديد القسمات.

على الرغم من محاولة بعض الدارسين وَضْعَ مصطلح بعينه، دال على الشّعر غير المُعرب، فلا يزال الخلاف قائما في ضبطه وتوحيده. ولكلٍّ منهم رأيه وحجته في ذلك.

ومهما يكن، فإن تسمياتهم لهذا الشعر إمّا أنها

شاملة لا تفي بدقائقه، وإما أنها تهتّم بفرع دون آخر منه، فتكون، حينئذ، قاصرة.

وفيما يلي عرض لأهم هذه التسميات؛ فـ«محمد المرزوقي» يرى أن مصطلح «الملحون» أعم وأشمل من مصطلح «الشعبي»، وأنه أحق بالتسمية من مصطلح «العامي»، وذلك قوله: «أمّا الشعر الملحون، الذي نريد أن نتحدّث عنه اليوم، فهو أعمّ من الشّعر الشّعبي؛ إذ يشمل كلّ شعر منظوم بالعامية، سَواءٌ كانَ معروفَ المُؤلِّف أو مجهوله، وسواء رُوي من الكتب أو مشافهةً، وسواء دخل حياة الشّعب فأصبح ملكاً للشّعب، أو كان من شعر الخواصّ. وعليه، فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه؛ أي نطق بلغة عامية غير معربة. أما وصفه بالعامي، فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعامة، فكان وصفه بالملحون مبعدا له من هذه الاحتمالات..» (2).

فاللحن هنا إما أن يكون من الخطأ في اللغة وعدم التقيّد بمعاييرها، أو من التلحين من أجل الغناء، وسواء أكانت هذه أم تلك فإن الأصل فيه المشافهة، حتى لو كتبه بعض الناس، وتناقلوه في القراطيس. فالذي يستوعبه الوعي الجمعي وتتبناه الجماعة، يدخل ضمن الأدب الشعبي ويندرج ضمن الفلكلور والتراث الثقافي للشعب. أما قضية معرفة المؤلف الأصلي أو عدم معرفته فلا تبقى لها أهمية مادام العمل قد دخل ملكية الجماعة، وأخذ الناس يتناقلونه بالزيادة والنقصان وإعادة الترتيب وغيرها، ومن أجل أن يشترط في الملحون أن يحيا في كنف الجماعة مدة من الزمن يتاح له فيها أن يرسخ في الوعي الجمعي، نرى أنه ليس كل شعر ملحون شعبيا حتى يحقق هذا الشرط، وإلا يعامل معاملة الشعر الرسمي الفصيح، لكن حظ هذا الأخير في البقاء أوفر، وفي إطلاع الناس عليه لأن الملحون في منطقة معينة قد لا يكون مفهوما في منطقة أخرى إلى الحد الذي يسمح بتذوقه في منطقة أخرى، والأمر نفسه يقال بالنسبة إلى الانتقال من زمن إلى زمن آخر، كما أن كتابته تنقص من أدواته الشفاهية التي يعتمد عليها في الأداء.

بينما لا يرى الأستاذ صالح المهدي فرقا بين الشعر الشعبي والشعر الملحون، من حيث التّسمية؛ انطلاقا من عدم تطبيق قواعد اللغة الفصيحة عليه؛ «فالشّعر الشّعبي هو الشّعر العربي الذي تغلّبت عليه اللّهجات المحلية التي لم تطبّق فيها قواعدُ الإعراب الخاصّة باللغة العربية الفصحى، ولذاَ اشتُهِرَ في الكثير من الأقطار العربية باسم الشعر الملحون» (3).

والمتأمل في قول محمد المرزوقي، أعلاه، يجد بعض خصائص الشعر الملحون؛ منها لغته العامية، وروايته الشفوية، ودخول مضمونه في حياة الشعب. وربما كانت هذه الخصائص إفادة مما ضبطه الدكتور حسين نصّار، نقلا عن رأي بعض النقاد في شكل الأدب الشعبي، حيث عرّفه بأنّه «الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشّفوية» (4).

ومهما يكن أمر هذه النظرة حيال الشعر الملحون، فالذي اعتمده «المرزوقي» في تسميته «الملحون»، فرقا بينه وبين المعرب، إنما هو خلوّه من قواعد الإعراب.

والحق، إن الفاصل ليس متعلقا بهذه القواعد وحدها؛ وإلا كيف نفسّر عدم إمكانية عدّ بعض الشعراء الرسميين شعراء شعبيين، بحكم الأخطاء التي وقعوا فيها؟ ونحن لا نقصد بها الضرائر والشّواذ في الشّعر.

وثمّة رأي لباحث آخر، في دراسته للشعر «الحميني» (اليمني)، لا يخرج عن فلك الذي سبقه. فعلى الرّغم من دقّة تعبيره فيه، فإنه لم يبتعد عمّا قاله «المرزوقي»؛ إذ اللغة وحدها ليست الفاصل كما بيناه، وبخاصة إذا كان يقصد بها قواعد اللغة الفصيحة من نحو وصرف.

يقول في هذا الشأن: «تستعمل كلمة «ملحون» تابعة لكلمة «حميني» أو بدلا منها للدلالة على الشعر الذي لا يلتزم بالقواعد الفصحى» (5).

وعلى كلّ، فالإشكال قائم في لفظة «لحن»، أيقصد بها الخطأ أم الغناء (6)؟ وقد أبدى «الأستاذ عباس الجراري» رأيه في المسألة بقدر من التحفّظ والتحرّز؛ وذلك حين تحدّث عن الذين يربطون معنى الملحون بالغناء، فقال: «والحقيقة، إننا وفي محاولة التّعليل أمام افتراضين، مصدرهما معنيان من معاني اللحن، هما الغناء والخطأ النّحوي. وقد استبعد «محمد الفاسي» أن تكون التسمية مشتقة من اللحن بالمعنى الثاني؛ لأن الفرق الأساسي بينه وبين الشعر الفصيح أن الملحون ينظم قبل كل شيء لكي يُغنى» (7).

وقد آثر «الأستاذ عبد الله ركيبي»، أيضا، مصطلح «الملحون» على غيره من المصطلحات لأسباب منها: أنّه معروفُ المُؤَلِّف، وأنّ الملحون من لحَن يلحن في الكلام، إذا لم يحافظ على قواعد اللغة، وأن صفة «الشعبي» قد توحي بأن مؤلّفه غير معروف (8).

ويبدو جليا، أن الباحث ركّز اهتمامه في إيثاره هذا، على المؤلِّف واللغة. وصفة «الشعبية» في الأدب تؤول عنده «إلى ما له عراقة وقدم، وإلى ما يعبّر عن روح جماعية بالكلمة، بحيث يصبح هذا الشعر تعبيرا عن وجدان الشعب عامة، وعن قضاياه دون اهتمام بالقائل؛ إذ ينصبّ اهتمام المتلقي على النص وحده» (9).

ومع ذلك، فالتركيز على «الشعبية»، وعلى معرفة المؤلف أو عدمها، لا يقضي بنفي مصطلح «الشعبي» عن الشعر غير المعرب؛ ذلك أننا نجد أشعارا رسمية «مدرسية»، أصحابها معروفون لدينا، بيد أنها اصطبغت بالصبغة الشعبية، لتداولها بيننا تداولا عاما، ويحفظها كثير من الناس، كما هو الشأن بالنسبة لشعر أمير الشعراء «أحمد شوقي» المغنى، أو شعر شاعر الثورة الجزائرية «مفدي زكريا» الثوري، أو ما إلى ذلك..

وهناك من قرن مصطلح الشعر الشعبي بالشعر الشفاهي بحكم أن كل ما دخل في وعي الجماعة وتبنته عنصرا من تراثها المتناقل شفاهيا من أراجيز وأزجال وتعاويذ النساء لأبنائهن وبناتهن لهدهدتهن أو للتمني لهن بالخير أو لتعيذهن من الشر، أو في حداء الابل او تأبين الموتى أو الأراجيز التي تغنى ارتجالا في اعمال البناء او الفلاحة أو القصائد التي تنشد في الأعراس للإشادة بجمال النساء أو للتعبير عن تباريح المعاناة بسبب البعد أو الفراق، أو ينشد في المناسبات الدينية لتمجيد الله أو الصلاة على النبي أو لذكر مناقب الأولياء وكراماتهم، أو كل تلك القصائد التي ينشدها شاعر مبدع للتعبير عن تجربة شخصية ثم يؤديها في مناسبة اجتماعية (عرس مثلا) فإذا بها تلقى إعجاب جماهير المتلقين وإذا بهم يلتقطونها ويحفظونها كل حسب قدراته، ويؤدونها كل حسب أسلوبه وغرضه من هذا الأداء، كل تلك الأشكال التعبيرية الشعرية التي تنشأ شفاهيا، وتتنقل بين أفراد الشعب يجوز لنا أن نطلق عليها الشعر الشفاهي أو الشعر الشعبي.

وعلى غرار مصطلح «الشعبي»، فإن «ركيبي» لا يرضى بمصطلح «العامي»؛ لأن هذه التسمية «قد توحي بأنّ قائله أمِّيٌّ، لا معرفة له باللغة، قراءة أو كتابة، وقد توحي أيضا بأن المتلقِّي له من الأمِّيِّين، وبأنّ هذا الشعر لا صلة له بالفصحى

من قريب أو بعيد.. فالقائل قد يكون أميا، وقد يكون متعلّما..، ذلك أن بعض القصائد، بالرغم من أنّها لا تراعي القواعد اللّغوية، فهي في روحها فصيحة؛ لأن ألفاظها وعباراتها ممّا يدخل في تركيب الفصحى، لا في تركيب العامية أو نسيجها» (10).

ويطلق «الجراري» مصطلح «الزجل» (11) على الأشعار الّتي سمّاها غيرُهُ بالملحون، وذلك حين يقول: «فإننا نفضّل إطلاق «الزجل» على كلّ أنواع الشعر الشعبي المغربي، وندعو إلى هذه التسمية بدلاً من أية تسمية أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الذّيوع والانتشار» (12).

وقد برّر الأستاذ اختياره هذا بعوامل قومية، بدءًا بتوحيد المصطلح في الأقطار العربية، لأنّ أغلب هذه الأقطار يسمّي هذا النمط الشعري زجلاً. وما من شكٍ، عل حدّ رأيه، «أن اسم الزجل غدا في العصر الحديث، وفي معظم البلاد العربية، يُطلق على كل أنواع الشعر التي تنظم باللهجات العامية المحلية، على الرّغم من بُعد هذه الألوان شكلاً ومضموناً عن الزجل الأندلسي الذي لم يَعُد يُنْظم. وليس من شكٍ كذلك في أن الناطقين بالعربية في البيئات المختلفة يحسّون الفوارق اللغوية التي تحول دون توحيد ألسنتهم، وأن حماة هذه اللغة يسعون جاهدين إلى هذا التوحيد، وخاصّة في مجال المصطلحات.

نحن نرى في هذا خطوةً بعيدةً نحو توحيد الرؤية والتفكير والتعليم، فضلا عن فوارق التفاهم والتعبير...» (13).

وفي تصوّرنا أن هذا المنظور يستحقّ التشجيع والتنويه، ولكن الواقع المعيش لا يحالفه، بسبب الإقليمية الضيّقة التي لا زالت تسيطر على معظم دراساتنا الأدبية المتعلقة بالنّص الشعري الرسمي نفسه، بَلْهَ النّص الشعري الملحون الذي قد يخصّ إقليما بمجموعة من الخصائص، من الممكن أن تخالفها مجموعة أخرى في إقليم آخر؟!

وفي الحق، إن المصطلح قد يتباين في رقعة القطر الواحد، بين ناحية وأخرى.

ولذلك، فالتباين في الأقطار يكون من باب أولى، مثلما نجده لدى الدّارسين من تسميات، نحو «الزجل» و«الحميني» و«الدّوبيت» و«الموشح» الخ..

وعلى عكس ما ذهب إليه «الجراري» من تبنّيه مصطلح «الزجل» فإن «ركيبي» لم يرض به، ولم يعمد إليه، «لأن الزجل تقليد للموشح، أو هو صورة منه، ولكنه كُتِب بلهجة العوامّ، واتّخذ من الموشحات شكلاً نسج على منواله، وعالج تلك الموضوعات التي عرض لها الباحثون» (14).

وإذا كان بعض الدّارسين، على ما ذكرناه لهم من آراء، يبعدون فيها صفة «الشعبية» (15) عن الشعر غير المعرب، فإن آخرين يخالفونهم في ذلك، مثل أحدهم الذي يرى أن المشكل قائم في كلمة «الشعبية» التي لم يُحدّد مفهومها بكيفية دقيقة (16).

وثمّة رؤية أخرى للشعر الملحون، صاحبها الفلكلوري العربي «عبد الحميد يونس»، وقد نقلها لنا «محمود ذهني» بقوله: «الثقافة الجماهيرية بسفح الهرم، وعند القمّة يوجد الأدب الرسمي، وعند القاعدة يوجد الأدب العامي، أما الأدب الشعبي فهو ذلك الذي يستطيع أن يتخلص من القمة هابطا ليملأ السفح كله، أو ذلك الذي يستطيع أن يرتقي من القاعدة صاعدا ومنتشرا على السفح بأكمله» (17).

ويسهب الأستاذ «محمود ذهني» معلّقا على هذا الرأي بقوله: «معنى هذا أن الشعبي هو في حقيقته

فضائل من الأدب الرّسمي أو الأدب العامي، استطاعت أن تحوز صفات خاصة في ظروف بيئية معينة. .» (18).

ولعلّ ممّن يمثل هذا الرأي خير مثال شاعر الملحون «المنداسي» (19)؛ فقد قال شعرا فصيحا وصيّره شعبيا، وذلك في قوله من النّص الفصيح:

سألتهم وقد شدّوا المطايا
قفوا نفسا، فساروا حيث شاؤوا
فما عطفوا علي وهم غصون
وما التفتوا إليّ وهم ضباء

وقوله من النّص الملحون:

سَوَّلْتَ (20) الحَيْ عَنْدْهَا شَدُّوا الاَضْعَانْ
وَقْفُوا مَقْدَارْ نَفْسْ اوْ سَارُوا لْيَنْ (21) مْشَاوْا
مَا عَطْفُوا شِي عْلِيَّ وْهُمْ غْصُونْ اَلْبَانْ
وْلا اَلْتَفْتُوا الرّيَامْ (22) عُجْبِي وينَ اَمْسَاوْا (23)

ومن حقنا، الآن، أن نتساءل: لماذا لا يكون وضع مصطلح «الملحون» أحق من المصطلحات الأخرى؛ لأنه، في اعتقادنا، أليق في المواضعة، وأشمل في التسمية؛ ذلك أن دلالته ثنائية: الخطأ مرّة، والغناء، بمعنى الطرب، مرّة أخرى. علاوة على أن للملحون حضورا قديما، وآية ذلك أن «ابن سعيد المغربي» أورد زجلا لأحدهم، وأتبعه بنموذج للزّجال نفسه، وميّزه باسم «الشعر الملحون» (24).

وختاما، نشير إلى أن لشعراء الملحون أنفسهم أسماء أطلقوها على شعرهم، من ذلك ما ذكره «الجراري» لدى المغاربة، مثل: «الشعر» و«الزجل» و«الملحون» و«الموهوب» و«السجية» و«الكلام» و«القريض» و«اللغا» (اللغة أو الكلام) و«الكريحة» (القريحة) (25)، وما أحصاه «التلي ابن الشيخ» من أسماء في الشعر الملحون الجزائري، فسجل لنا: «الميزان» و«الكلام» و«القول» و«الشعر» و«الأبيات» و«القصيدة» و«الملحون» و«النظم» و«النشد» (26).

وليس من المبالغة في شيء، إذا قلنا: إن هذه التسميات قد تضاهي التسميات التي كانت تطلق على قصائد الشعر الفصيح، كالعصماء والمذهبة والمعلقة. وهي، على وجه الدّقة، صفات، وليست أسماء. بل إننا نجد هذه المضاهاة أكثر وضوحا في أجزاء القصيدة الملحونة، مثل: الهدّة والفراش والترقية والخماسة والعروبي والمطلع أو الطالع والبيت (27). ونجدها أيضا في أنواع الشعر الملحون نفسه (28)، نحو الحوزي (29) والحوفي (30) الخ..

المصادر والمراجع

أولا- المصادر

- **بوعلي الغوثي**: كشف القناع عن آلات السّماع، مطبعة جوردان: الجزائر، ط 01، 1904.
- **جمال الدين بن منظور الإفريقي**: لسان العرب، مج 13، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1986.
- **سعيد المنداسي**: ديوان المنداسي الفصيح، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1972.

ديوان المنداسي الملحون، تقديم وتحقيق: محمد بخوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ت.
- ابن سعيد المغربي: المُغرب في حلى المَغرب، ج 02، تحقيق وتعليق د.شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط 02، د.ت.
- عمر جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرّحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر: بيروت، د. ت.
- عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر: بيروت، ط 02، 1980.
- الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ج 03، 04، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط 02، 1952.
- قاضي محمد: الكنز المكنون في الشعر الملحون، المطبعة الثعالبية، 1928.
- مرابط محمد: الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982.

ثانيا- المراجع

العربية

- أبوبثينة: الزجل العربي، ماضيه..وحاضره.. ومستقبله، دار الهلال، 1975
- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة: بيروت، ط 05، 1978.
- إسماعيل شلبي: الشعر العباسي، التيار الشعبي، مكتبة غريب، د.ت
- عباس الجراري: الزّجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية الرباط، ط 01، 1970.
- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، ط 01، 1981.
- عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات: الدار العربية للكتاب، 1984
- محمد عبده غانم: شعر الغناء الصّنعاني، دار العودة: بيروت، ط 02، 1980
- محمد الفاسي: رباعيات نساء فاس-العروبيات- دار قرطبة للطباعة والنشر، الدّار البيضاء، ط 02، 1986.
محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس: الدار التونسية للنشر، ط 01، 1967.
- محمود بوعياد: جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982.
- محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، 1972
- صالح المهدي: الموسيقى العربية: تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر: تونس، دوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1986.
- حسين نصّار: الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، ط 02، 1980.
- العربي دحو: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830- 1945، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 01، 1984.

الأجنبية

- W. Marçais : Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen، paris. 1902.
- S. Bencheneb : Chansons de l'escarpolette، In Revue. Africaine.، TOM 1945 : 89.

1) قاموس اللسانيات: الدار العربية للكتاب، 1984، ص 11.

2) الأدب الشعبي في تونس: الدار التونسية للنشر، ط01، 1967، ص 51.

3) الموسيقى العربية: تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر: تونس، دوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1986، ص 183

4) الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، ط 02، 1980، ص 11.

كل ذلك، لأن الاتجاه الشعبي في الشعر قديم، بصرف النظر عن اللغة المستعملة فيه، خاصة في العصر العباسي عندما خرج أكثره «عن بلاط الخلفاء، وحضرة الوزراء والقادة، ومنتدى الوجهاء وعلية القوم،... وأقبل على الشعب يفصح عن مشاعره، ويلبي حاجاته» (د.إسماعيل شلبي: الشعر العباسي، التيار الشعبي، مكتبة غريب، د.ت، ص 35).

5) د.محمد عبده غانم: شعر الغناء الصّنعاني، دار العودة: بيروت، ط 02، 1980، ص 55.

6) للاطلاع على المعنى اللغوي لكلمة «لحن»، ينظر:

- لسان العرب لبن منظور، مج 13، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1986، ص 379.

- أساس البلاغة للزمخشري، تحقيق: عبد الرّحيم محمود، دالر المعرفة للطباعة والنشر: بيروت، د.ت، ص 406.

- القاموس المحيط للفيروزآبادي، ج04، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط 02، 1952، ص 268، وكذلك ج03، ص 399.

7) الزّجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمنية الرباط، ط01، 1970، ص 55.

8) الشعر الديني الجزائري الحديث، ص ص 363، 364.

9) نفسه: ص 363.

10) نفسه: ص 364.

11) لعلّ أوّل ذكر له، فنيا، هو ما ورد على لسان ابن قزمان في زجل له:

اسحار ذا الزجل كله ابن راشد(*) على نبله لن يقدر يقول مثله

*) ابن راشد هذا زجّال مشهور، كان قبل ابن قزمان) (أبوبثينة: الزجل العربي، ماضيه..وحاضره.. ومستقبله، دار الهلال، 1975، ص43).

12) الزجل في المغرب: القصيدة، ص ص 50،49.

13) نفسه.

14) الشعر الدّيني الجزائري الحديث: ص 366.

15) التي تعني، لدى التلي بن الشيخ، أنّها «ظاهرة اجتماعية وثقافية تتغير بظروف المجتمع، وتكتسب مقوماتها من واقع حياة الناس.. ومن هنا، ينبغي أن ننظر إلى مفهوم «الشعبية» في إطار رؤية الطبقات الشعبية التي حافظت على الشعر الشعبي عبر تاريخ طويل، وأضافت إليه في كلّ مرحلة أنماطا من التغيير حسب ظروفها، وأوضاعها، ومزاجها وذوقها» (دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830- 1945، ص 371).

16) نفسه: ص 366.

17) الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، 1972، ص 49.

18) نفسه.

19) هو سعيد عبد الله، التلمساني المنشأ، المنداسي الأصل، المُكنّى بأبي عثمان. يقال إن نسبه من عرب

سويد بن مالك بن زغبة من بني هلال؛ أحد بطون هوازن من قبائل مضر. توفي، في الغالب، بسجلماسة عام 1677م.
(انظر: - عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر: بيروت، ط02، 1980، ص 68.
قاضي محمد: الكنز المكنون في الشعر الملحون، المطبعة الثعالبية، 1928، ص 21.
بوعلي الغوثي: كشف القناع عن آلات السّماع، مطبعة جوردان: الجزائر، ط 01، 1904، ص51.
مقدّمة ديوان المنداسي الفصيح لرابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1972، ص07).
20) بمعنى سألت.
21) بمعنى حيث.
22) جمع ريم: الغزال، والمقصود النساء الحسناوات.
23) ديوان المنداسي الملحون، تقديم وتحقيق: محمد بخوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ت، ص 109.
24) المُغرب في حلى المَغرب، ج 02، تحقيق وتعليق د.شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط 02، د.ت، ص ص 221، 222.
25) الزجل في المغرب: القصيدة، ص ص 47- 61.
26) انظر: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص ص 383- 385.
27) انظر: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 535.
28) يعدّ الأستاذ إحسان عبّاس «عروض البلد» المستحدث من قبل ابن عمير الأندلسي نوعا من الشعر الملحون (انظر: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة: بيروت، ط 05، 1978، ص 279).
29) هو «الشعر المنظوم باللغة العامية، حسب أوزان خاصّة، تخالف أوزان الموشّح والزجل» (مرابط محمد: الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982، ص 09).
والحوزي أيضا نوع «من أنواع الموسيقى الخفيفة، ظهر بالمغرب الأوسط إلى جانب الموسيقى الأصلية الواردة من الأندلس، ووافق أذواق العامّة، وسمّي، لذلك، بالحوزي، لأن الحوزي هو ضاحية المدينة، وكان، في الغالب، مكانا لسكن العامّة من النّاس»
(محمود بوعياد: جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982، ص ص 86، 87).
30) هو «شعر غنائي نسوي، يُغنّى في الحدائق والمنتزهات، وخلال زيارة أضرحة الأولياء أيام الرّبيع أو الصّيف. وهو مجهول المؤلف، لكنّه بل شك، من تلمسان» (W. Marçais : Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen, paris. 1902, p.p 205- 206).
ولكن سعد الدّين بن شنب لاحظ «نصوصا شعرية من الحوفي متشابهة في تلمسان والعاصمة والبليدة. وهي ذات أصول أندلسية لاقترابها من الموشح، كما أنها شديدة الشّبه بأغاني الأرجوحات». (Chansons de l'escarpolette, In R.A., Tom 89 : 1945, p.p 90-92).
وإننا نعتقد أنه للحوفي مثيلاً بالمغرب الأقصى يُسمّى «العروبي»، وجمعه «العروبيات»، وتعرف بـ: «عروبيات فاس» وموضوعها يدور«حول عاطفة الحبّ، وهي تعبّر بكيفية عفوية صادقة عن الأحاسيس العميقة التي تختلج في أفئدة العاشقين ممّا يضفي عليها حلّة من الرّقة والجمال، ويعطيها طابعا خاصّا.. ثمّ إن الرباعيات تتركب، في الغالب، من أربعة أشطار، لذلك سمّيت رباعيات». (محمد الفاسي، رباعيات نساء فاس- العروبيات- دار قرطبة للطباعة والنشر، الدّار البيضاء، ط02، 1986، ص 03 وص 06).

الرّوايــة والإرهــاب : رواية المحنــة الجزائريّـة نموذجـا

بوشوشة بن جمعة/ جامعي، تونس

مثّل الإرهاب في شتّى أشكاله وعبر مختلف صوره وآثاره، سؤالا مهمّا من أسئلة الروايه العربية الجزائرية، منذ مطلع التسعينات من القرن الماضي إلى الآن، فتواتر حضوره تيمة أساسية في الكثير من نصوصها، التي كشفت عن خلفياته كما عن تجلّياته وآثاره في واقع المجتمع الجزائري، ومعبّرة في آن عن مواقف كتّابها المُدينة له والرافضة لممارساته كما لمنظوراته، من خلال آليات كتابة متنوّعة تشترك في تحويل عنف الواقع إلى عنف متخيّل سردي، وإن تفاوتت هذه النصوص المنتمية إلى رواية المحنة في قدرة كتّابها على تحويل الإرهاب من همّ سياسي واجتماعي وفكري وعقدي إلى قيم جمالية، تؤشّر إليها العلامات الدالّة على أدبية النصّ الروائي، مع الإلماع إلى تفاوت وعي كتّاب هذه الرواية بظاهرة الإرهارب، في سياقاتها كما في مساراتها، وآفاقها. وتجّسد رواية المحنة الجزائرية كتابة مضادة للإرهارب في شتّى تجلّياته وتداعياته على المجتمع الجزائري، معبّرة عن نسق فكري يدعو إلى نبذ العنف والتسامح والحوار.

وتقوم مقاربتنا لإشكالية : الرواية والإرهاب : رواية المحنة الجزائرية نموذجاً، على ثلاثة مباحث أساسية، يتناول أوّلها : سياقات الإرهاب في جزائر التسعينات، بينما يطرح ثانيها مفهوم رواية المحنة. فيما يستقرىء، ثالثها : تجلّيات الإرهاب في رواية المحنة. وهي مباحث -وإن بدت في الظاهر منفصلة- فإنّها في جوهرها متّصلة لترافدها وتنافذها مع بعضها البعض. فسياقات الإرهاب التي وسمت جزائر التسعينات هي التي أنتجت هذا النوع من الكتابة الروائية الموسومة برواية المحنة، والتي كشفت عن مختلف جوانب ظاهرة الإرهاب : خلفيات تشكّل وممارسات عنف تتعدّد صوره وتتنوع آثاره على الذات الجزائرية : الفردية والجماعية.

1 ـ سياقات الإرهاب في جزائر التسعينات :

إنّ نضال الشعب الجزائري ضدّ الاستعمار الفرنسي من أجل تحقيق الاستقلال والحرّية، استتبعه - وقد تحقق الاستقلال -نضال من أجل الديمقراطية، بعد فشل اختيارات السلطة الحاكمة على امتداد السبعينات والثمانينات : السياسية

والاجتماعية، الاقتصادية والثقافية، الكفيلة ببناء الدولة الحديثة على أسس عصرية، حيث تكرّست أشكال استبداد الدولة العسكرية، وخسر الشعب الجزائري رهانه على الاستقلال بعد أن اغتالت السلطة كل أحلامه، وخسر الوطن / الجزائري رهانه على التاريخ، رغم أنّ كل الإمكانات كانت متاحة لكي يكسبه. فانسدّ الأفق، وأفرز استبداد الدولة ممثّلة في المؤسسة العسكرية وحزب جبهة التحرير الوطني استبداد قوى الإرهاب، مع موفّى الثمانينات (أحداث، أكتوبر 1988). فكان العنف مطلبيا في بدايته قبل أن يتحوّل إلى عنف سياسي تمارس فيه قوى الظلام الاسلامية فنون القتل اليومي المعلن والعنف المادي المنظّم. «فكان أن غطّت أرض الجزائر دماء من جديد، لابطلقات فرنسية بل بسيوف جزائرية» (1).

فقد أدّت انتخابات حزيران / جوان 1990، التي جاءت بها الديمقراطية إلى فوز كاسح للقوى الإسلامية، إذ نجحت في 853 من أصل 1541بلدية، غير «أن الحكومة المنتسبة إلى حزب جبهة التحرير الوطني، والتي دعمّت التحالف الأمريكي المناهض للعراق لم تلبث أن ألغت بعد عام نتائج الانتخابات وألقت ببعض قادة الفصائل الإسلامية في السجن. وكان طبيعيا أن لا تختلف نتائج الانتخابات البرلمانية في كانون الثاني 1991. وفي إطار سلطة تتكوّر حول ذاتها ولا ترى شيئا، عن نتائج الانتخابات البلدية، حيث حصلت القوى الأصولية على ثلثي المقاعد، أي على ما يؤهّلها لطرد حكومة الشاذلي بن جديد، وعلى البدء ببناء الدولة الإسلامية، لم يكن أمام المؤسسة البيرقراطية إلاّ إلغاء نتائج الانتخابات وإعلان حالة الطوارئ وإطلاق النار على المتظاهرين» (2).

وهو العنف السياسي الذي تحّول إلى عنف دموي مضادّ يمارسه الإسلاميون بقيادة جبهة الإنقاذ الاسلامية، بداية من سنة 1992، التي شهدت الهجوم على مقر الأميرالية بالعاصمة، فأحداث القصبة في فيفري من ذات السنة، ثمّ اغتيال الرئيس محمد بوضياف في جوان لاحقا، حيث تفاقمت الأزمة بين السلطة والاسلامويين ودخلت الجزائر مرحلة إرهاب / مثال في فظاعته ودمويته، ومن ثم في إجراميته، كشف عن تبادل في الدور لما كان يحدث زمن الاحتلال. «ففي حرب الاستقلال كان الجيش الفرنسي يقاتل الجزائريين الذين انضووا تحت راية جبهة التحرير الجزائرية، كما لو كان يضع قوات نظامية في مواجهة قوات كفاحية غير نظامية، تاركا للجيش الفرنسي السري، وقوامه المستوطنون الفاسدون تحقيق المهّمات القذرة، ونظّمت تلك المهّمات تصفية الكفاءات الجزائرية والطاقات الابداعية، وكل ما بإمكانه أن يسهم في بناء جزائر مزدهرة قادمة، وانطوت أيضا على الانتقام من الأسر والقوى التي تمّد الثورة بالمقاتلين وعناصر القيادة وعلى نشر ترويع شديد، علّه يقنع الجزائريين بالصمت وقبول الإذعان الذي تمرد عليه» (3). ثمّ وبعد ثلاثة عقود من الاستقلال «تقاتل السلطة الجزائرية الرسمية بعضا من جيوش العنف الأصولي تاركة البعض الآخر بشكل فعلي أو رمزي يقوم بالمهامّ القذرة التي اقترفها الجيش الفرنسي السّري ذات مرة»(4). فكانت قوى الإرهاب من الإسلامويين تمارس فنون قتل الجزائريين والتمثيل بهم دون رحمة ولا شفقة، «وكأنّ عليها أن تحقّق غاية الجنرال الفاشي الراحل» سالان» حتّى حدودها القصوى، مع فرق جوهري، وهو أنّ الجنرال الفاشي أكثر رحمة لأنّه لم يكن يقطع أعناق الأطفال ولا يبقر بطون الحبالى ولا يحرق الأحياء إلاّ إذا اضطرّ، وأما جيوش الخلافة وقد تزودت بظلمة الليل وعبث الدولة فإنّها كانت تقتل بعد صلاة الفجر وتحرق بعد صلاة العشاء وتروّع الأطفال في الهزيع الأخير من الليل» (5).

وقد أسهمت سياسة الدولة القمعية على مدى السبعينات والثمانيات من القرن العشرين في تقوية نزعة التطّرف الديني، ومن ثّم تكريس حضور التيار السلفي في الواقع الجزائري. فتمّ «توطيد الإرهاب باسم محاربة الإرهاب، الأمر الذي أمدّ الجيوش الإسلامية بجماعات لا تنتهي من الهاربين من عنف الدولة» (6)، حيث كانت السلطة الجزائرية تعتمد في محاربتها لظاهرة العنف الأصولي التي بدأت تستشري في الواقع الجزائري في الثمانينات على «سياسة الترويع الشامل التي تضع في السجن نشطاء «الخلافة الإسلامية»، وتزجّ في السجن كلّ من أوحى شكله ولباسه ومشيته بملامح دينية» (7)، مما أدىّ –حسب ميلتون فويرست– إلى تراجع الإسلام الجزائري المتسامح والمنفتح الذي كان يسود الجزائر قبل الاستقلال، وقد عمدت سلطة الاستقلال إلى استئصاله بفعل ممارساتها القمعية ،» فانحطم ما يربط بين العروبة والاسلام، واحتل تعبير السلفية مكان التعابير جميعها (. . .) وسبّب هذا تحّول الشعب الجزائري منذ منتصف السبعينات، عن أبواب الأحزاب السياسية الحديثة، التي أغلقها البوليس إلى المساجد، ثّم تحوّلت المساجد إلى مراكز رحبة للقوى السلفية الجديدة، ثمّ انتقلت القوى المعبّأة دينيا منذ عام 1982م من المساجد إلى محاربة السلطة في الأرياف (8). وبذلك بدأ الصراع المسلّح بين السلطة ممثّلة في حزب جبهة التحرير الوطني وجبهة الإنقاذ الإسلامية كما بدأت حركات التمّرد الشعبية مطالبة بالتوزيع العادل للثروة والكرامة والحرية، «يقودها مسؤولون إسلاميون، ملقية ضوءا محدودا على مستقبل فاجع قريب لم يكن بإمكان سلطة ريعية أن تكترث به وتلتفت إليه، لأنها كانت مشغولة بتكثير ثروتها»(9)، ممّا يكشف عن «فشل حزب جبهة التحرير الوطني، والذي يزخر بالكفاءات الوطنية، في لعب دور الوسيط الصادق أو الفاعل بين السلطة والشعب. بل اكتفى بدور شاحب مزدوج. فراح يبرر قمع الأحزاب السياسية المدنية من ناحية ويحجب وجه المؤسسة العسكرية الحاكمة التي تعبث بالشعب والحزب والوطن في آن» (10).

وهكذا أنتجت السلطة الجزائرية أيديولوجيا الظاهرة الاسلاموية، حيث يلتقيان في إنكار العلمانية والديمقراطية والحداثة وفي الحض على الطاعة والامتثال والتسليم، «حتّى لتلك المبادئ والممارسات التي تتنافى مع شعائر الدين وقيم الإنسانية. فالإرهاب الاسلاموي الجزائري، لا ينصر إسلاما ولا يحارب كفرا ولا يطبّق تعاليم سماوية، بل يقوم بهدم يومي منظّم للوطن الجزائري ويزرع عطابا في الانسان الجزائري يصعب الخروج منه، وبدمّر بكليّة عنّد نظير إمكانيات المستقبل الجزائري» (11).

2– من محنة الواقع إلى رواية المحنة :

شهدت التسعينات من القرن العشرين انبثاق نمط روائي جديد مثّلته نصوص روائية مكتوبة باللغتين : الفرنسية (12) والعربية، تشترك في تصوير محنة الجزائر، وما نجم عنها من أوضاع مفجعة، طالت مختلف فئات المجتمع الجزائري على اختلاف انتماءاتها الطبقية والإيديولوجية وحددّت مصائرها المأسوية.

وقد أطلقت على هذه الرواية عدّة تسميات منها : الرواية الاستعجالية التي «تعطي الأولوية للتسجيل بشأن ما يحدث، وربمّا على حساب المتطلّبات الفنية والجمالية للرواية فهي الرواية التي تريد الصدور قبل انقضاء الحدث الذي يشكل رافدا لها ودافعا إلى قراءتها» (13). وهذا ما حدا بالبعض من الكتّاب والنقّاد إلى اقتراح تسميتها بالرواية الصحفية. وهو المفهوم الوافد من فرنسا، حيث «كانت الأحداث التي مرّت بها الجزائر خلال هذه العشرية الدموية دافعا إلى

الاهتمام بالرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية. وعليه فإنّ هذا المفهوم يعكس نظرة تسعى إلى ربط الرواية بحاجات السوق» (14)، وهناك من وسم هذه الرواية برواية الأزمة استنادا إلى إطلاق صفة الأزمة على هذا الأدب الجزائري الجديد الذي ظهر في التسعينات، في مختلف تنويعاته الأجناسية»، وليس الضرورة أن يكون تناول بصورة واضحة الأزمة بل تفاعله مع إفرازاتها والوضعيات المختلفة التي أنتجتها وأنتجت أناسها وسلوكياتها وذهنياتها الجديدة» (15) وإن كان كل كاتب جزائري قد فسّر الأزمة حسب مرجعياته الفكرية وانتماءاته الطبقية ومنظوراته الايديولوجية. وهي عوامل تسهم مجتمعة في نظرنا، في بلورة أكثر من مفهوم للأزمة في وعي المثقفين الجزائريين عامة، وكتّاب الرواية خاصّة. وهو ما نمثّل لهّ بما صّرح به القاصّ والروائي بشير مفتي، معرّفاً الأزمة، من منظوره الخاص، وتحديدا من خلال ممارسته الروائية، في قوله : «أنا شخصيا كتبت بالاقتراب من لحظة السقوط أكثر من أي شيء آخر فعبّرت من خلال رواية» المراسيم والجنائز» عن الأحلام المنكسرة، والجيل الذي ضحّى تقريبا من أجل لا شيء ولكن قبل الحديث عن مواكبة الكتابة الإبداعية لما حدث في الجزائر من عنف يجب التأكيد على أن هذا الأدب كان يفتقر إلى أدوات نشر ومؤسسات طباعة الكتاب، فكيف يمكننا الحكم على أدب ظل حبيس الأدراج، وربما أكثر من 70 % منه لم ير النور بعد ؟ والاعتقاد بوجود أدب عايش المحنة، يقتضي التسليم بأنواع هذه المعايشة. فهناك معايشة نضالية، والتي يمثلها تيار معين حاول تفسير الأزمة من زاويته الإيديولوجية، كرواية «الشمعة والدهاليز» للطاهر وطار. وهي رواية تختار زاوية المعرّب الإسلاموي ضدّ الفرنكفوني، بينما رواية واسيني الأعرج «سيدة المقام»، تحتلّ زاوية النضال مع الحداثي العلمي ضدّ الأصولي الظلامي. وعلى هذا المنوال سارت الكثير من الروايات، والذين حاولوا المقاربة بتوفير حدّ كبير من المستوى الجمالي، ربّما تمثّلهم أحلام مستغانمي، أحسن تمثيل في «ذاكرة الجسد» (16)، كما أطلقت على هذه الرواية التسعينية الجزائرية عديد التسميات الأخرى، من مثل رواية العشرية السوداء، ورواية ثورة العنف، ورواية محكيات الإرهاب، وغيرها من التسميات التي لم يستقّر عليها النقّاد الذين رصدوا رواية هذه المرحلة وقاربوها بغية استخلاص خصائصها الجمالية والدلالية، إلّا أننّا فضّلنا استخدام مصطلح رواية المحنة على غيره من المصطلحات، لما رأينا فالمحنة من غنى دلالي، واعتباره يمثل أفق تأويل ثريّ ومتّنوع ومنفتح.

فالمحنة «ظاهرة إنسانية لها مبّررات حدوث وجوانب تطّور ونتائج تقود إلى حلقة جدلية جديدة» (17). وهي تطال الكينونة الفردية والجماعية في آن كما الإنسانية، وكذلك صيرورة كل منها. «ويمكن نقل هذه الكلمة «المحنة» إلى تعبير آخر هو «جو التحدي». فالمحنة هي الممارسة العملية لصحّة ارتباط الكثرة بصاحبها وإخلاصا لها» (18). ومن سماتها المفيدة أنّها تحمل في مضمونها إعادة نظر في العديد من القضايا الفكرية والايديولوجية التي سادت وتكرّست في الساحة الثقافية وحاولت الخروج من نفق تصوير المرحلة الاستعمارية وأشكال المقاومة ومرحلة السبعينات بثوراتها المتعدّدة (الصناعية - الزراعية - الثقافية) كما صوّرتها روايات التأسيس والتأصيل ليحاول روائي مرحلة التسعينات أن يقرأ الحاضر الجزائري روائيا وليكتبه بقلق ذات وقلق مجتمع الذات» (19). وهكذا فإنّ رواية المحنة، هي الرواية التي ظهرت خلال سنوات المحنة الجزائرية، واتّخذت من المأساة الجزائرية تيمة مهيمنة ومن الأحداث الدامية والحرب الأهلية غير المعلنة بؤرة للسرد تتولد منها أسئلة النص، وعلى ضوئها تتحدّد

علاقة الذات/ بالآخر والحياة بالموت، والذاكرة بالنسيان، والوطن بالمنفى، وغيرها من الثنائيات الضدّية التي ارتكزت عليها هذه الرواية (20). وقد أسهم في إغناء رواية المحنة جماليا ودلاليا جيل جديد من كتّاب الرواية العربية الجزائرية، الذين تفاعلوا مع مأساة الجزائر وانفعلوا بمحنة وقائعها الدموية وتداعياتها الفجائعية على مختلف فئات المجتمع الجزائري، فصاغوها نصوصا روائية تشترك في اتخاذ الإرهاب موضوعها الأساس والمأساة الجزائرية في مختلف صورها العنيفة والدموية حالة نموذجية دالة عليه، مع الإلماع إلى تفاوت هذه النصوص الشبابية التسعينية، وما بعدها، من حيث قيمتها الفنية والراجع الأساس إلى تفاوت وعي كتّابها النظري بشروط الرواية وآليات إنشائها على الصعيد الإجرائي. فقد كانوا يسعون من خلالها إلى الإعلان عن حضورهم في المشهد الأدبي الجزائري عامة وفي خارطته الروائية خاصة، وتثبيت موقعهم في مجالها. وهو الجيل الذي نمثّل له ببراهيم سعدي في «فتاوى زمن الموت» (21)، وبشير مفتي في «المراسيم والجنائز»، واحميده العياشي في «متاهات ليل الفتنة» (2000) وعز الدين جلاوجي في «سرادق الحلم الفجيعة» (2000) «ورأس المحنة» (2003) ومراد بوكرزازة في «شرفات الكلام» (2000) وأحلام مستغانمي في «ذاكرة الجسد» (1993) و«فوضى الحواس» (1996). وفضية الفاروق في مزاج مراهقة (1999) وتاء الخجل (2000) وزهرة دية في اثنين «فكيّ وطن» (2000) و«في الجبة أحد» (2007) وياسمينة صالح في «وطن من زجاج» (2000) وسارة حيدر في «زنادقة» (2007) وسميرة قبلي في «بعدان صمت الرصاص» (2007) وهو الجيل الجديد من كتّاب الرواية العربية الجزائرية الذي ارتبطت كتاباته الروائية: لمحنة الجزائر «وقضية الدفاع عن الديمقراطية وإدانة أعدائها الأساسيين الذين يمثلون التيار الاسلاموي الدموي» (22)

إلاّ أنّ كتابات هذا الجيل الجديد كانت تتزامن، ومن ثمّ تتعايش مع نصوص عدد من أعلام هذه الرواية العربية الجزائرية من الجيل المؤسس أو من جيل الثمانينات، والذي تفاعل مع المحنة الجزائرية، فأنشأ عددا مهّما من الروايات التي اختلفت طرائق صوغها واختلفت منظوراتها لظاهرة الإرهاب وتنّوعت مواقفها منها، ونمثّل لهم بالطاهر وطار في، «الشمعة والدهاليز» (1999) والولي الطاهر يعود إلى مقامة الذكي وواسيني الأعرج في: «سيدة المقام وذاكرة الماء» (1997) و«شرفات بحر الشمال» (2001)، و«منحدر السيّدة المتوحشة» ومرزاق بقطاش في «دم الغزال» (2002) والحبيب السائح في «لما سخت دم النسيان» (2002) «والآثمون» (2008) ومحمد ساري في «الورم» وجيلالي خلاص في: «عواصف جزيرة الطيور» (1998) «والحب في المناطق المحرّمة» (2000)، وغيرهم من الكتّاب الذين اتخذوا من الماساة الجزائرية الناجمة عن الإرهاب الإسلاموي في جزائر التسعينات سؤالا رئيسا في نصوصهم الروائية، وبذلك يسهم في إنشاء رواية المحنة ثلاثة اجيال من كتّاب الرواية العربية الجزائرية: جيل التأسيس وجيل التحّول وجيل كتاب التسعينات. وهي أجيال أسهمت في الكشف عن تجلّيات الإرهاب في رواية المحنة الجزائرية: جماليا ودلاليا.

3 ـ تجلّيات الإرهاب في رواية المحنة:

لقد أكسبت مناخات الإرهاب التي وسمت واقع الجزائري في التسعينات من القرن العشرين رواية المحنة سمات نوعية دالّه على اختلافها، ومن ثمّ على تميّزها مقارنة بالسابق كما باللاحق من نصوص الرواية العربية الجزائرية، وهي السمات الخاصة التي نسعى إلى التركيز عليها في سياق رصدنا لمظاهر تأثير الظاهرة الإرهابية

في الممارسة الروائية وما تنبني عليه من عناصر تكوينية تسهم مجتمعة مترافدة ومتنافذة في إنتاج نصّ المحنة الروائي في جزائر التسعينات، وما بعدها.

3-1. طقوس الكتابة في مناخات الإرهاب :

تكتسب طقوس كتابة رواية المحنة زمن الإرهاب سمة الملحمية، بتمثيلها ذلك الفعل المنجز على إيقاع الموت المترصد والقادم، ذلك الإيقاع الجنائزي الذي يحّول فعل الكتابة الروائية فيه إلى فعل مضادّ للعدم مقاوم للموت وساع إلى أن يكون ذلك الرمز الدالّ على الكيان / المبدع بعد الرحيل. ففي طقوس مفارقة لطقوس الكتابة العادية تكتب نصوص رواية المحنة، متحدّية حالات الخوف والقلق والتوجسّ من الخطر المحدق بكتّابها في مناخات العنف الدموي، الذي يتهدّد كينوناتهم كما مصائرهم. وهو ما يكشف عنه الروائي واسيني الأعرج في «ذاكرة الماء» وملابسات كتابتها الفجائعية. يقول: «كتبت داخل اليأس والظلمة الجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة. بدءا من شتاء 1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدّا العالق في الحلق كغصّة الموت، والذي لم تستطع الذاكرة لاهضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها وأنهي بالجزائر في سنة1995 ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال» (000) لكن بين سنتي البدء والانتهاء كان هذا النص يكتب داخل القساوة والبرودة والحياة والسر والمنفى (000) سنتان من الخوف، وهل هما سنتان ؟ طوال هذا الزمن النفسي الذي لا يعدّ ولا يحصى كنت أحلم بشي صغير. صغير جداً ولكنه بالنسبة لي كبير، قبل أن تسرقني رصاصة عميل هو أن أنهي هذا العمل نكاية في القتلة «(23)، وكذلك كانت طقوس كتابته لرواية «شرفات بحر الشمال» بهولندا المنفى البديل للوطن الجزائر، حيث يقول: «كتبت تلك الرواية وأنا في غاية الضيق والقلق، وقد تزامن ذلك مع قرار الوئام الوطني، الذي أعلنه رئيس الجمهورية، وهذا الوئام الوطني يسمح بكل بساطة، يسمح للقتلة أن يعودوا إلى بيوتهم وإلى المجتمع وإلى البلد الذي خرّبوة» (24). وهو ما يكشف التعالق في هذا النمط من رواية المحنة بين الروائي / المتخيل والسير ذاتي المرجعي، ممّا جعل أغلب نصوصها / إن لم يكن جميعها نصوصا سير ذاتية كلية أو جزئية، صوّر فيها كتّابها وقائع من حياتهم الشخصية زمن المحنة، وممّا شاهدوه من وقائع أفراد مجتمعهم المأسوية. وهو ما يفصح عنه واسيني الأعرج في قوله : «ذاكرة الماء» هي الأقرب إلى السيرة الذاتية. فيها الكثير ممّا حصل لي ولابنتي ولما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني» (25).

إنّ طقوس كتابة رواية المحنة من طقوس ملحمية الذات الكاتبة وهي تواجه مصيرا غاشما. وهي إلى ذلك طقوس ذاكرة متوجّعة بفجائع الذات الفردية والجماعية، وعنفوان متخيّل يسعى إلى تحويل العنف من الواقع إلى النصّ ومن النصّ إلى المتلقي. فعنف نصوص رواية المحنة من عنف واقع المأساة الجزائرية في التسعينات : أرضا وناسا، وعنف متخيّلها السردي من عنف ذاكرتها، وما اختزنته من فظائع مشاهد العنف الدموي، تمارسه قوى الظلام على مختلف فئات المجتمع الجزائري. ثمّ إنّ هذا الرواية هي البديل والخلاص للكاتب المثقف الذي يواجه القتل المجاني، ويدفع ثمن فشل اختيارات سلطة الاستقلال. وهي إلى ذلك صوت الإدانة والتنديد بالممارسات الإجرامية التي ترتكب في حق الشعب الجزائري. فمن «خلال فعل الكتابة يمارس الروائي قتلا رمزيا ضد أولئك الذين يمارسون العنف» (26).

3-2 عناوين رواية المحنة بين شعرية الدال وعنف المدلول:

مثل العنوان فاتحة الرواية وأولى عتباتها الحاملة لمؤشّرات دالّة على عوالمها التخيلية منها والمرجعية، الجمالية والدلالية. فهو «ثريا معلقة في سقف النص» (000) يسم النص ويسمّيه ليصنع فرادته وسيولته (27). وهو «يتنبأ بما ستقوله القصة، يعد بفراغ يملؤه النص» (28)، وذلك أنّه فعالية إبداعية «ينفتح على عدّة مستويات كتابية وقرائية، ينطلق من سياق معيّن لينفتح على تراث ثقافي واسع بجميع أنماطه الشعبية والدينية والفلسفية والسوسيو ثقافية. وهو الذي يمنح القارئ الفكرة الأولى عن النص الروائي والاحساس بالانجذاب إليه. وإذا كان العنوان من أهمّ العلامات الدالة التي بين النص وخارج النص فإنّه بإنتاجيته الدلالية يعتبر ضرورة كتابية تجعل القارئ ينساق وراء متاهات العنونة» (29).

وقد توفّرت أغلب عناوين رواية المحنة على طاقات إيحائية كامنة، لايجد المتلقّي عسرا في إدراك إحالتها إلى جزائر الفتنة، وما يسمها من مناخات إرهاب دموي، ممّا يورّط المتلقي في ميثاق قرائي، يستفز ذاكرته و«خلفيته المعرفية والثقافية من أجل اكتشاف فائض المعنى الكامن خلف النص، باعتبار أنّ العنوان كوحدة لغوية دالة تنتظر لحظة القراءة لاكتشاف العلاقات التناصية بين العنوان ونصّه «(30).

فعدد من العناوين يحيل إلى واقع الارهاب الدموي، من خلال ثنائية الرصاص والدم، مثلما هو شأن روايات: «دم الغزال» لمرزاق بقطاش، و«بعد أن صمت الرصاص»، لسميرة قبلي، و«تما سخت دم النسيان»، للحبيب السائح، فيما ينعت بعض العناوين الأخرى الإرهابيين بالسلبي من الصفات، من مثل: «الآثمون» للحبيب السائح و«زنادقة» لسارّة حيدر، وتحيل عناوين أخرى إلى مناخات الفتنة والمحنة التي تسود الجزائر، في صيغ مجاز واستعارة تعبّر عن العنف المادي بعنف رمزي دالّ على سلطة إسلاموية غاشمة أسهمت في تحويل وجود الشعب الجزائري إلى مأساة. وهو ما تمثّله عناوين روايات: «منحدر السيدة المتوحشة»، لواسيني الأعرج و«انزلاق» لحميد عبد القادر، و«متاهات ليل الفتنة»، لحميده العياشي، و«عواصف جزيرة الطيور» لجيلالي خلاص، و«المراسيم والجنائز» لبشير مفتي، و«وطن من زجاج» لزهرة ديك، بينما نجد من العناوين الأخرى ما لايتوفر على المؤشّرات الدالّة على واقع المحنة الجزائرية وإن كانت تنتمي إلى رواية المحنة، حيث تعبّر عنها في متونها الحكائية بعد أن اتّخذتها سؤالها المركزي. وهو ما نمثّل له بصيغ: «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، و«ذاكرة الماء» و«شرفات بحر الشمال» لواسيني الأعرج، و«الشمعة والدهاليز» و«الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي»، للطاهر وطار، و«مزاج مراهقة» و«تاء الخجل» لفضيلة الفاروق، و«شرفات الكلام»، لمراد بوكرزازة. وهو ما يكشف أن العنوان «لا يتناصّ مع اللسان الاجتماعي وما يتكوّن منه من نصوص وخطابات ولهجات إلى آخره فحسب بل يتناصّ كذلك مع عمله، متوصّلا عبر المتلقّي إلى أن يكون حلقة ربط لغوية بين الاثنين: اللسان الاجتماعي والعمل» (31).

إنّها شعرية عناوين رواية المحنة تتأسّس على ثنائيات: الوضوح والغموض، التصريح والتلميح، والإعلان والايحاء، عبر أفانين من الكلم تقوم على المجاز والاستعارة، ممّا يكسبها العلامات الدالّة على بلاغتها في التأشير على عوالم رواية المحنة، وعلى حداثتها بسبب تمنّعها على متلقّيها من الوهلة الأولى.

3-3 محكيات الإرهاب مدارات السرد :

يمثّل الإرهاب بمختلف محكياته البؤرة السردية لنصوص رواية المحنة. فهو المدار السردي الذي تدورفي فلكه سائر الثيمات الحكائية، سواء التي تمثّل أشكال تجليه من خلال ممارسات الجماعات المسلحة، وما يسمها من أشكال عنف مادي، ورد في مجمل الروايات عنفا مشهديا تفنّن الكتّاب في رسم فظائعه، وما تولّد منها من فجائع ومآس، طالت مصائر عشرات الآلاف من مختلف فئات الشعب الجزائري. وهو ما يعّلل تواتر تيمة العنف في شتّى صوره وتداعياته على المصائر الفردية والجماعية في مختلف روايات المحنة، وذلك باعتباره «التجربة الجوهرية العامّة التي مرّ بها المجتمع، خصوصا وأن الرواية، من بين الأنواع الأدبية، هي الأكثر التصافا بالواقع والأكثر قدرة على التعبير عنه» (32)، ممّا يكشف أنّ هموم المجتمع الجزائري في التسعينات من القرن العشرين، هي التي تمثّل مدارات المتن الحكائي لرواية المحنة. وهو ما يعلّل هيمنة تيمة القتل والتعذيب الوحشي، في جميع نصوصها، والتي كتبت على إيقاعها: أصوات رصاص وحالات رعب ومشاهد فظيعة لفنون الاغتيال. وهو ما عبّرت عنه الكاتبة أحلام مستغانمي، وهي تنشىء نصّها «فوضى الحوس: «كنت أحاول أن استعين على الخوف بالكتابة وغالبا بالحب (33) خاصة أنّ القتل لا يستثني أحدا. فتصّور في روايتها مشهد اغتيال الرئيس محمد بوضياف يوم 29/ 6/ 1992م بمدينة عنابة على يد أحد عناصر الجماعات المسلحة. وهي حادثة الاغتيال التي شكّلت البؤرة السردية للرواية؛ حيث تخصّص الكاتبة عتبة الإهداء، لمحمّد بوضياف رئيسا وشهيداً، قبل أن تركّز على رسم مشهد اغتياله بدّقة مغرقة في الفجيعة للغة جنائزية ترثي الرئيس، ولكنها ترثي الذات الكاتبة وفي الآن ذاته الذات الجماعية والوطن، الذي خسر رهانه على التاريخ بعد أن خسرت الذات رهانها على الحياة. تقول: «كنا في نهاية حزيران كنت أهرب من ثرثرتهن وأسترق النظر أحيانا إلى جهاز التلفزيون. كان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك موليا ظهره إلى ستار القدر أوستار الغدر يبدو واثقا وساذجا وشجاعا . . بريئا.

فكيف يحصل له كلّ الذي حصل ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين ويغادر المنصّة من الستار نفسه. وكان علم الجزائر الموجود على المنبر أصبح مصادفة غطاء لرجل ينام أرضا جاء ليرفع رؤوسنا، فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم» (34). وتتعدّد مشاهد الاغتيال التي تتولّى الكاتبة رسمها في روايتها هذه، سواء للمواطنين العاديين والصحفيين والمثقفين بصفة خاصّة، ليزيد في فظاعة القتل الذي أراده الجناة مشهدا طقوسيا من مثل: «اغتيال الطاهر جاووت داخل سيارته، ثمّ اغتيال عبد الحق الذي شاهد قاتليه وهم يطلقون النار عليه دون أن يتمكن من الدفاع عن نفسه، لأنه قتل وهو مغلول اليدين» (35).

وتتالى مشاهد القتل المجاني في رواية المحنة، لترتقي إلى مصاف النموذجية، من مثل قتل الشيخ عبد الباقي إمام إحدى القرى في رواية «عواصف الجزيرة الطيور» لجيلالي خلاص، حيث وجد رأس هذا الإمام معلقّا فوق نصب الشهداء في ساحة القرية، فضلا عن اغتيال منصور والمؤرّخ قادر النقابي ووليد وجمال. ويرسم في روايته «الحب في المناطق المحرّمة» ذات مشاهد القتل المروّعة، من مثل مشهد قتل عمر». . . أخرجوه بلا كفن. مشهد تحير الكلمات في اللسان عن وصف الجثة، ، الجزّة من الأذن إلى الأذن، المحجر الأيمن بلاعين، الأنف مجذوع، يد بإصبعين والأخرى بلا أظافر. . أثر بقر غائر في البطن والعضوم مجبوذ» (36). ولم تقتصر مشاهد

هذا العنف الدموي الذي تمارسه الجماعات المسلحة على الرجال فحسب، إنما شملت النساء اللاتي كنّ هدفا لشتّى فنون التنكيل الجسدي والترويع النفسي. وهو العنف المشهدي الذي رسمه جيلالي خلاص في روايته الآنفة الذكر: «الحب في المناطق المحرّمة»، وكذلك. فضيلة الفاروق في روايتها تاء الخجل. ففي الرواية الأولى، صوّر الكاتب اختطاف مجموعة إرهابية يقودها «أمير» لمجموعة من النساء، يتفنّن هذا الأمير في قتل إحداهن «كريمة» بفظاعة وترويعهن: «هو ذا الأمير يتقدّم نحو الجسد المكبل وفجأة يمزق بحربة رشاشه فستانها، من موقع السرّة حتى أخمص القدمين. ندّت عن «حكيمة» صرخة رهيبة، فأحسست أنّ الأرض تميد تحت قدمي وملأ الغثيان فمي ثم خطف في رمشة عين رشاس (الكلاشنكوف) من يد أقرب جندي إليه، ضبط الأخمص تحت ترقوته اليمين، وصوّب الماسورة السوداء باتجاه «حكيمة» .. الطلقات الرشاشة، أصمّت أذني، فجرة، مغطّية تغريد العصافير التي طارت مذعورة، لأول وهلة ظنّت أنّ الرصاصات موجهة إلى الطيور، التي كانت تزقزق فوق أغصان البطمة، ذلك أنّ بعض الأوراق تساقطت على شعر «حكيمة» (لمّا هربت العصافير بالتأكيد) غير أنّ الدمّ القاني لطخ سرّة «حكيمة» راح يسفح غزيرا على فخذيها وركبتيها وساقيها حتى تحجّر عند قدميها مصحوبا بعويلها المتردّد صداه في أرجاء الغابة» (37).

أما الرواية الثانية، «تاء الخجل»، لفضيلة الفاروق، فتصوّر أشكالا من معاناة المرأة الجزائرية زمن الإرهاب، من خلال عدد من الضحايا المختطفات والمغتصبات والأسيرات من إحدى المجموعات المسلحة. وهي «معاناة تتحقق فيها مواصفات المأساة بكل أبعادها وحيثياتها، وبكل ما توحي به من الآلام المادية والنفسية» (38).

وهي «حكاية «يمينة» ورفيقاتها، لمّا تنغلق في أوجههن السبل ويصبحن غير مرغوب فيهن ولا يسأل عنهن أحد خاصة الأهل. فيجدن أنفسهن منبوذات يواجهن وحيدات مهملات مصائرهن التعيسة، فتكون نهاياتهن نتيجة مباشرة لما تعرضّن له. تتوفّى «يمينة» في المستشفى وتنتحر رفيقتها «رزيقة» عندما تقف البيروقراطية في وجهها رافضة لها تحقيق رغبتها في الإجهاض للتخلّص من أحد آثار ما تعرّضت له. وتجنّ «راوية» التي تنتابها نوبات عندما تستعيد مشاهد التجربة الفظيعة» (39).

وجه آخر من المأساة الوطنية الجزائرية، التي تسبّب فيها إرهاب الجماعات الإسلامية، ومن «اكثرها ارتباطا بالصمت والنسيان الممتدّ، لأنه الوجه المسكوت عنه أكثر من غيره. سواء أكان ذلك في المستوى الر سمي أم الإعلامي أم الشعبي أم الأسري لدى من ابتلي به» (40)، غير أن هيمنة تيمة العنف الدموي على رواية المحنة الجزائرية، لم تحل دون حضور مهمّ لتيمة الحب في المتون الحكائية للكثير من نماذجها. ممّا يجعل الحديث عن الحب زمن الموت، بفعل القتل المجاني، دليلا على أن الحب قيمة إنسانية قادرة على هزم الموت مقابل الانتصار للحياة، أي أنه فعل مقاوم للفناء من أجل تحقيق البقاء / الديموية، في زمن سمته صيرورة العدم / والخراب. وهو ما عبّرت عنه أحلام مستغانمي في سياق روايتها «فوضى الحواس» : «لم يكن زمن للحب... ولكن أليست عظمة الحب في قدرته على الحياة في كل الأزمنة المضادّة» (41). ففي هذه الرواية تحب حياة صاحب الثوب الأسود، والذي تكتشف أنّه خالد بن طوبال، بعد أن تجاوزت حالة، فوضى الحواس. وقد حضرت تيمة الحب في الكثير من نصوص رواية المحنة الأخرى من مثل : «المراسيم والجنائز» للبشير مفتي، و«شرفات بحر الشمال» لواسيني الأعرج، وفي «عواصف

جزيرة الطيور» لجيلالي خلاص، و«مزاج مراهقة» و«تاء الخجل» لفضيلة الفاروق، و«بين فكي وطن»، و«وطن من زجاج»، لزهرة ديك، و«تماسخت دم النسيان» لحبيب السائح، و«بعد أن صمت الرصاص»، لسميرة قبلي، وغيرها من نصوص رواية المحنة. وكأنّ حضور هذه التيمة / الحب، يمثّل نوعا من ردّ الفعل على العنف الدموي الذي وسم واقع الجزائر في التسعينات من القرن العشرين وبعدها، فضلا عن تواتر نصوص الكاتبات الجزائريات الروائية في ذات هذه المرحلة الزمنية. والذي أسهم في غنى حضور هذه التيمة، في سياق سردي تهيمن عليه مناخات الإرهاب، وأجواء عدم الاستقرار والرعب، في ظلّ تصاعد المد الإسلاموي، وتفاقم أشكال عنفه الدموي وصراعه مع السلطة السياسية، ممّا يعلّل الموقع المهمّ الذي تشغله تيمة الإسلام السياسي والإشكالية الاسلامية ضمن التيمات الحكائية لرواية المحنة، باعتبارها تمثّل السؤال المدار، الذي تدور في فلكه محكياتها، التي يتعالق فيها الذاتي والجمعي، المرجعي والمتخيّل، إلاّ أنّ ذلك لم ينعكس في صورة شخصيات روائية معبرة عن هذه الظاهرة إلاّ عند الطاهر وطار في: «الشمعة والدهاليز»، من خلال شخصية عمار بن ياسر، وفي عمله الأخير: «الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي»، حيث تحتلّ شخصية الولي كل الفضاء السردي لهذا النص» (42)، كذلك شأن واسيني الأعرج في روايته: «ذاكرة الماء»، حيث تشغل شخصية الروائي / والأستاذ الجامعي مدار المتن الحكائي، ليشكل بؤرة الخطاب السردي، واحميده العياشي في نصه: «متاهات ليل الفتنة»، حيث تمثل شخصية السارد/ الصحفي، الرمز الشفيف للذات الكاتبة، محور مختلف المحكيات التي تسردها كل متاهة من متاهاته الخمس التي أقام عليها بنية نصه.

أمّا في روايات: «منحدر المرأة المتوحشة»، و«سيدة المقام»، و«مرآة الضرير»، و«شرفات بحر الشمال، لواسيني الأعرج، و«الانزلاق»، لحميد عبد القادر، و«المراسيم والجنائز»، لبشير مفتي، وغيرها من نصوص رواية المحنة، فإننا لانجد الإشكالية الإسلاموية تشغل فضاء النص السردي في صورة شخصية محورية، بسبب أنّ تمحور الظاهرة الإسلاموية في هذه الرواية، ينطلق من موقف النقد والرفض في أعمال واسيني الأعرج، وكذلك في روايات «عواصف جزيرة الطيور» و«الحب في المناطق المحرّمة»، لجيلالي خلاص، و«متاهات ليل الفتنة»، لاحميده العياشي، و«الانزلاق»، لحميد عبد القادر، و«زنادقة» لسارّة حيدر، و«بعد أن صمت الرصاص»، لسميرة قبلي، وغيرها من نصوص رواية المحنة.

إنّ هيمنة الهمّ السياسي بسبب تفشّي ظاهرة الإرهاب، في جزائر التسعينات، وما بعدها، على رواية المحنة الجزائرية ذات التعبير العربي، جعل الخلفية الإيديولوجية، منظورا وموقفا، ملازمة لها، ومحددة لأشكال إنشائها وأنساق بنائها ومختلف دلالاتها الفكرية والجمالية. فروايات واسيني الأعرج المندرجة ضمن هذا النمط من رواية المحنة «تنطوي على خلفية إيديولوجية تحيل إلى الاتجاه الحداثي الجمهوري اللائكي، هو الاتجاه الجديد الذي صار الكثير من الشيوعيين الجزائريين السابقين يتبنونه اليوم بعد انهيار الإيديولوجية الماركسية، وبروز التيار الإسلاموي، وهو نفس الاتجاه الذي نجده في رواية «الانزلاق»، لحميد عبد القادر. أمّا الطاهر وطار الذي تأسّست أعماله المكتوبة في عهد الحزب الواحد على إيديولوجية يسارية فإننا نجده، في «الشمعة والدهاليز» ينحو اليسارية «الإسلاموية النابعة عن قراءة ماركسية للواقع الجديد، فيما يؤكّد في أحد تصريحاته أنّ «الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي» هو تعبير عن هاجس الوئام المدني»

(43)، غير أنّ رواية المحنة واصلت ممارسة ذلك الدور التقليدي الذي ميّز الرواية الواقعية الجزائرية المكتوبة بالعربية في شتّى تنويعاتها، والمتمثل في نقد السلطة السياسية. فحسيسن في رواية: «منحدر المرأة المتوحشة» لواسيني الأعرج، لا يبلور خطابا إيديولوجيا معاديا للإسلاموية فقط بل للسلطة أيضا، عبد الله الهامل في رواية: «الانزلاق» لا يدخل في صراع مع الائمة الجدد وحدهم بل أيضا مع إيدلوجيا النظام ورموزه، «ب» في رواية «المراسيم والجنائز»، لبشير مفتيى، يعشي وسط الرعب، الذي يزرعه الإرهاب، لكنّنا أيضا نكتشف عالم المافيا وفساد النظام (44). وهذا ما يفيد أنّ رواية المحنة تحمّل السلطة ما آلت إليه الجزائر في التسعينات من تهافت في جميع مستويات الحياة، ومن صراعات، ومن فتنة مع الجماعات الإسلاموية المسلحة، التي أسهمت في ظهورها وتقوية أشكال حضورها بين فئات المجتمع الجزائري، ودفعها إلى تبنّي العنف الدموي ردّ فعل على ما كانت تمارسه على أفرادها من أصناف قمع وتعذيب. فكان تطرّف تلك الجماعات في تصفية كلّ المخالفين لمبادئها وتعاليمها، سواء من أفراد السلطة، أو المجتمع أو المثقفين، وهو النفق الذي وسم واقع جزائر التسعينات، ويصوّره مراد بوكرزازة في روايته «شرفات الكلام» في قوله: «منذ البدء ونحن نغتال العقل المفكر... كثيرة هي الأفكار التي ذبحت لسبب بسيط أولآخر، لهذا نضيع الآن في مفترق الطرق، لا نعرف أي الدروب نسلك وأي الشموع التي كان يمكن ان تساعدنا على الخروج من النفق، أطفأناها خوفا من إشعاعها» (45). وبناء على ذلك يرى الكاتب أنّ النموذج الذي يمثله الإرهاب الفكري واحد لم يتغير على مدار أزمنته «الشعوب العربية دائماً تبكي رؤساءها حتى الذين بنوا السجون ومراكز التعذيب أكثر من بناء المدارس، ولهذا الحد قد تكون الشعوب العربية غبية» (46).

كل هذا، ويستتبع البحث في التّيمات الأساسية، التي مثّلت محكيات الإرهاب ومدارت سرد رواية المحنة المبحث في / وعن موقع شخصية المثقف في مناخات جزائر الإرهاب وزمن الفتنة.

4 – صورة المثقف في رواية المحنة :

تهيمن شخصية المثقف على رواية المحنة، حيث ترد شخصية مركزية تدور في فلكها سائر الشخصيات التي تتعالق معها سلبا وإيجابا، ممّا يجعلها تمثّل البؤرة السردية، لمجمل نصوص هذه الرواية. فالمثقف هو السارد للحكي، وهو الشخصية المحورية، ومن ثم فهو المسرود. ففي رواية «فوضى الحواس»، لأحلام مستغانمي، تتمحور الأحداث حول شخصية صاحب الثوب الأسود، الذي هو في الحقيقة خالد بن طوبال، بطل روايتها الأولى، «ذاكرة الجسد»، وهو مصوّر صحفي. وتتركّز أحداث رواية «ذاكرة الماء»، لواسيني الأعرج، على بطلها الأستاذ الجامعي والروائي / رمزا شفيفا لشخصية كاتبها، ممّا يكشف التعالق بين الميثاق الروائي / التخييلي والميثاق السيرذاتي / المرجعي، كذلك هو شأن بطل روايته «شرفات بحر الشمال»، في تعالقة مع الذات الكاتبة، بينما نجد بطل رواية «منحدر المرأة المتوحشة» صحفياً إسبانيا يزور الجزائر في بداية محنتها مع مطلع التسعينات لإنجاز تحقيق حول المرحلة التي قضّاها سلفه سرفنتاس في الجزائر سجينا، أثناء العهد التركي، فيصطدم بواقع هو إلى العجيب والغريب من العوالم أقرب، بعد أن تحوّل فيه المعقول إلى لا معقول في زمن فتنة فقد عقله.

أمّا بطل «الشمعة والدهايز» للطاهر وطار فهو شاعر وباحث يغتال في ظروف غامضة ومرعبة، بينما نجد بطل: «عواصف جزيرة الطيور» لجيلالي خلاص، صحفيا يحقق في

اغتيال الكاتب منصور والمؤرخ قادر. ولمّا كان الكثير من كتّاب رواية المحنة ينتمون إلى المجال الصحفي فقد جاء أبطال رواياتهم صحفيين، من مثل عبد الله الهامل في رواية «الانزلاق» لحميد عبد القادر، و«ب» في «المراسيم والجنائز» لبشير مفتي، وكذلك السارد / البطل في رواية «متاهات ليل الفتنة» لاحميده العياشي، وبطل رواية «مزاج مراهقة»، لفضيلة الفاروق، وهو مدير جريدة يتعرّض للاغتيال على يد الارهابيين، وبطل رواية، «بعد أن صمت الرصاص» لسميرة قبلي، الأستاذ الجامعي والصحفي غزلان الذي تصيبه رصاصات أحد أفراد الجماعات المسلحة، فتسقرّ إحداها في رأسه، ويسافر إلى فرنسا للعلاج.

ويمكن أن تعلّل هيمنة شخصية المثقف على رواية المحنة بأنّ الكثير منهم ذهبوا ضحية الإرهاب «ليس فقط لأن قتل المثقف موضة هذه الفترة الحالكة بل أيضا لأن المثقف هو الشخصية المعبّرة عن تعقّد المرحلة ومأسويتها الشخصية التي يتشكّل فيها أكثر من غيرها وعي قائم على إدانة الإرهاب والسلطة معاً» (47)، فضلا عن «التغير الذي حدث على صعيد وعي الكتّاب بعد انهيار الإيديولوجيا الاشتراكية، إيديولوجياً كتّاب الثمانينات، التي كانت عموما تتناول الشخصية إمّا في صورة خصم إيديولوجي وبالتالي مدان داخل النص (البورجوازي - الإقطاعي - البيروقراطي - الانتهازي) أوفي صورة حليف (العامل - الفلاح - الانسان البسيط وكل ضحايا القهر والاستغلال، وأصبحوا في التسعينات يرون الواقع الجديد بنظرةفئوية، نظرة كتّاب ومثقفين مهدّدين بالموت في كل لحظة»(48). ومقابل هيمنة شخصية المثقف على أغلب نصوص رواية المحنة، فإنّ شخصية الإرهابي لم ترق إلى مصاف الشخصية المركزية، وإنّما بقيت شخصية ثانوية تكشف عن انحرافها واهتزازها ولا إنسانيتها. وهي شخصية واعية في الأغلب - بممارساتها الفظيعة مع أفراد مختلف فئات الشعب الجزائري. ولمّا كان المثقف هو الذي يفضح حقيقة الظاهرة الإرهابية: خلفيات وقناعات وسلوكات، فقد كان المستهدف الأول من طرف الجماعات الإسلاموية المسلحة. وهو ما تعبّر عنه الكاتبة سميرة قبلي في روايتها: «بعد أن صمت الرصاص» : كنت أظن أن الحبر لا يقتل.

ولكن في بلدي وحده الحبر يقتل !

الحبر قتل جيلالي إلياس والطاهر جاووت والسعيد مقبل بختي بن عودة يوسف السبتي.

قتل كل المفكرين والعلماء والمبدعين الذين كانت كل ثروتهم خرطوشة حبر»(49).

غير أن ظاهرة الإرهاب التي وسمت رواية المحنة الجزائرية لم تشكّل مدار أسئلة متنها الحكائي ولا مولّد شخصياتها السردية التي هيمنت عليها شخصية المثقف فحسب، وإنّما انعكست بجلاء في بنية خطابها السردي، حيث أسهمت في بلورة المفيد من أنساقها ومسالك تخييله.

5 - أثر الإرهاب في بنية الخطاب السردي :

تكشف بنية الخطاب السردي لنصوص رواية المحنة أثر الإرهاب، وما تولّد عنه من أجواء فتنة وعنف ودمار وفرقة وسمت واقع جزائر التسعينات، وما بعدها، في تشكيل أنساقها، التي تشترك في صفة التشظّي التي وسمت مجمل روايات هذه المرحلة، تشظّي واقع جزائري خارج النص تحوّل إلى تشظّي بنية سردية داخله، وفوضى مجتمع جزائري تحوّل فيه الواقع إلى لا واقع، والمعقول إلى لامعقول وإلى فوضى بنية نصية، تستمدّ نظامها من اللانظام، ومنطقها من اللا منطق، في زمن جزائري فقد المنطق، فكان وعي كتّاب رواية المحنة بضرورة انعكاس فوضى الفتنة الجزائرية في

صياغتهم لأبنية رواياتهم وخطاباتها السردية، وما تنبني عليه من أنساق، ومسالك تخييل طالها- هي الأخرى- عنف الواقع فصاغته في عنف متخيّل دالّ على فجائعية الإرهاب ودمويته ورعبه.

ففي رواية «ذاكرة الماء» لواسيني الأعرج، تتشظّى بنية خطابها السردي من خلال تقسيمها إلى قسمين، أولهما : الوردة والطيف وثانيهما الخطوة والأصوات، عمد الكاتب إلى تقسيم كل منهما إلى توقيعات بالساعة الفرنسية، حيث انقسم الأول إلى خمسة عشر تحديدا زمنيا بالساعة وبالدقيقة، فيما تضمّن الثاني تسعة تحديدات زمنية، وهي توقيعات زمنية مداها يوم من الرعب المأسوي للذات الساردة : الروائي والأستاذ الجامعي / الرمز الشفيف للذات الكاتبة والعلامة الدالّة على التعالق بين الميثاقين الروائي / المتخيّل والسيرذاتي / المرجعي. وهي التقسيمات التي جعلت البنية السردية متشظّية. وهي التشظّية التي عمّقها استخدام الكاتب المكثّف لتقنية التناص، من خلال إيراده الكثير من الرسائل التي تتعالق فيها هموم الذات الفردية وهموم الذات الجماعية، بالاضافة إلى إثباته للكثير من القصاصات الصحفية التي تتضمن أخبارا متعدّدة عن الواقع تتنوّع مجالاتها، ومن ثمّ مراجعها، منها: الفقهي، والحضاري والشعري، والإرهابي، والتاريخي. ملتقى نصوص تتعالق في ترافدها وتنافذها لتكشف عن تنوّع ثقافة الكاتب كما عن مثاقفته، من خلال حضور مقاطع باللغة الفرنسية تتراوح وتتناوب مع أخرى بالعربية وباللهجة الدارجة الجزائري. تشظّ في البنية السردية صاغته لغة متشظّية من خلال تهجينها لتعبّر عن إيقاع ذات فردية تعيش تشظّي الداخل في مناخات رعب قصوى، حيث يتهدّدها الموت في كل لحظة، كما عن إيقاع ذات جماعية تعيش- هي الأخرى- على إيقاع الرصاص والموت في الخارج، ويتملكها الرعب وهواجس القتل والاغتيال في الداخل.

وذات البنية السردية المتشظية وسمت رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، حيث قسّمت متنها الحكائي إلى خمسة أقسام تتفاوت فيما بينها من حيث الطول والقصر، وهي: «بدءا» و«دوما» و«طبعاً» و«حتماً» و«قطعاً» الجامع المشترك بينها زمن المحنة الجزائرية في التسعينات، والذي تتخلله ارتجاعات إلى وقائع جدّت قبلها، من مثل أحداث أكتوبر1988، وغيرها من الأحداث والتحولات التي وسمت جزائر الاستقلال. وهي بنية سردية قامت على اشتغال الكاتبة المكثف على تقنية التناص، حيث تداخلت في بنية خطابها السردي الأجناس الأدبية والفنون، فكان التعالق النصّي بين السردي والشعري، الروائي والسينمائي، المكتوب / النص والمرئي / الصورة، فضلا عن التعالق بين «ذاكرة الجسد» رواية الكاتبة الأولى وروايتها هذه، حيث أنّ صاحب الثوب الأسود الذي عشقته بطلة الرواية حياة . . . وهي ذات بطلة النص الأول- هو ذاته خالد بن طوبال، الذي قاسمها بطولته فضلا عن إنشائه وسرده:

- أعطني أي اسم شئت، أريد اسما أناديك به

يجيب بنبرة عادية،

- اسمي خالد بن طوبال

أردد مذهولة :

- خالد بن طوبال ؟ ولكن . .

يقاطعني :

- أدري، إنه اسم بطل روايتك، أعرف هذا ولكنه أيضا إسمي، أجلس على طرف الأريكة، أتفرج على رجل أتعرّف إليه وأستعيد آخر، عرفته يوما في كتاب سابق كان أيضاً رسّاما من قسنطينة

رجل أعرف كل شيء كما لو كان أنا ولم تفصلني عنه سوى الرجولة، وشوّهت الحرب ذراعه اليسرى» (50)، قبل أن تشلّ أحداث أكتوبر 1988 يده اليمني أثناء تغطيته أحداثها مصوّراً صحفياً، وبذلك تتماهى «فوضى الحواس» مع «ذاكرة الجسد» في «تعالق نصّي يؤكد جدلية الكتابة بين السابق النصّي واللاحق، واستراتيجية التناص مع تلقي القارئ» (51).

ويتواتر مثل هذا التعالق النصي في الكثير من روايات المحنة، من مثل، تعمّد جيلالي خلاص إثبات مقاطع من روايته، «عواصف جزيرة الطيور» في روايته «الحب في المناطق المحرّمة» (52)، وكذلك كان شأن الكاتب احميده العياشي الذي ذكر في روايته «متاهات ليل الفتنة» روايته الأولى: «ذاكرة الجنون والانتحار» بطلها كذلك، فضلا عن اشتغاله المكثف على تقنية التناص، من خلال تفاعل روايته: «متاهات ليل الفتنة» مع عدد من النصوص التي تختلف هويّتها ومن ثمّ مجالات انتمائها وخطاباتها، منها: الديني الذي يرد في شكل آيات قرآنية، ومنها: التاريخي الذي يحضر من خلال استشهاده بنصوص من «الكامل في التاريخ» لابن الأثير، فضلا عن توظيفه شخصية أبي زيد الأنصاري، ومنها: الشعري من خلال إثباته عدد من المقاطع الشعرية، ومنها: التراثي، من خلال تمثّله لعدد من الأمثال الشعبية، وخاصّة الصحفي، بتوظيفه لعدد من مقاطع المقالات الصحفية، بعضها له والبعض الآخر لغيره من الصحفيين، وهي الهيمنة التي تعلل بانتمائه إلى المجال الصحفي واشتغاله فيه. وينضاف إلى اشتغاله المكثف على تقنية التناص توظيفه كذلك لعدد من التقنيات السردية الأخرى، من مثل: التذكر والهذيان والحلم والاستيهام، واللاوعي، حيث يلتبس العقل بالجنون. وهي تقنيات أسهمت في تهشيم البنية السردية لروايته، التي قسّمها إلى متاهات خمسة، هي: «متاهة المحنة» و«متاهة الجرح»، و«متاهة الغبار» و«متاهة المتاهة» و«متاهة الكوابيس»، فتّت كل واحدة منها إلى بنيات صغرى، تنوعت عناوينها بتنوّع متونها، وأسهمت في تشعّب مسالك السردى، ممّا يتوّه القارئ، الذي يستعصي عليه الإمساك بخيوط الحكاية، التي تشعّبت إلى حكايات، يتداخل فيها الذاتي / الجمعي، الواقعي/ المتخيل / الأسطورى، المنطق واللامنطق. وهي كتّابة روائية تستمدّ نظامها من فوضاها، ومعقولها من لامعقولية واقعها الذي لا يمكن التعبير عنه إلا بأشكال كتابة تبدو لمتلقيها معقولة في زمن محنة جزائري تحوّل فيها المعقول إلى لا معقول، والعقل إلى جنون. وهو ما يؤكّده السارد / الشخصية المركزية في قوله: «يقول لي والدي رقصة الموت، عندما كبرت رأيت رقصة الموت رأيتها كالمتوحشة، تحصد الرؤوس ولا ترتوي، تطلب دائما مزيدا من الرؤوس، المزيد من الدم، رأيت الموت كل يوم يحصد، موت هنا وموت هناك في كل مكان يرقص الموت» (53).

وذات التشظّي لبنية الخطاب السردي وسم مجمل نصوص رواية المحنة. وهو تشظّ أدرك في بعض نماذجها حدّ التفتيت، بفعل تشعّب تفريعاته إلى حدّ توهان القارئ، الذي يتعذر عليه الإمساك بخيوط السرد ومتابعة مساراته، ممّا يضعف عملية التلقّي. بنية روائية متشظية لخطاب رواية المحنة تجسّد شروخ واقع جزائر الفتنة، الفردية والجماعية في آن وتحوّل وحدته إلى فرقة وتماسكه إلى تشتّت وأفراده إلى إخوة أعداء.

6 – رواية المحنة وعنف المتخيل :

إنّ عنف ظاهرة الارهاب التي وسمت جزائر التسعينات ولّد على صعيد الكتابة الروائية، رواية محنة تتميّز بعنف متخيّلها، الناجم في جوهره عن نوع من العلاقة الصدامية بين الواقع والكتابة،

حيث تمثّل هذه الأخيرة نوعا من الفعل المضادّ لواقع الفتنة الدموي، من خلال توقها إلى تغييره نحو الأفضل إبقاء على جذوة الحلم متوهّجة وبارقة الأمل منيرة في واقع إرهاب حوّل الأحلام إلى كوابيس والأمل إلى قنوط. وهو ما أفصح عنه سارد رواية «متاهات ليل الفتنة» لاحميده العياشي في قوله :

«إننا نكتب لنغيّر، لكن نغيّر ماذا ؟

إننا نكتب لنزداد عزلة على عزلة

إننا نكتب لنزداد جنونا على جنون» (54).

وقد أكسب زمن المحنة الجزائرية فعل الكتابة سمة ملحمية حوّلته إلى ذلك الفعل الحتمي الذي يقاوم به الكاتب قدر موته / المؤجّل، ليكون بذلك الرمز الدالّ على البقاء بعد الرحيل / الموت / المترصّد له في كل آن. وهو ما يجعل الواقع في مجمل نصوص رواية المحنة في عنفه الفجائعي يتحوّل إلى اللاواقع، والمعقول إلى اللامعقول، ومن ثمّ يصير المتخيّل حقيقة، وتتماهى الكتابة والحياة، حيث يتحوّل خطاب الأولى إلى نبوءة تصدّقها الثانية. وهو ما تجسّده رواية: «فوضى الحواس» التي جعلت نبوءة الرواية / عبر فعل الكتابة في النص / المتخيّل تتحوّل إلى حقيقة تتجسّد في الحياة / الواقع. تقول الساردة / حياة الشخصية المحورية في الرواية / والرمز الشفيف لأحلام الكاتبة، حيث يتداخل في هذه الرواية الميثاقان الروائي والسيرذاتي حدّ التماهي: «كانت تلك الفكرة تشبه كاتبة عرفتها، تشبهها إلى درجة جعلتني أعتقد أنني أثأر لها من زمن بعيد كانت تتسلّى فيه بخلق الأبطال من ورق وقتلهم في الكتب مطابقة لمنطق الحياة في الحب والقتل دون سبب. حتى راحت الحياة بدروها تلعب معها لعبة تحويل كل ما تكتبه إلى حقيقة. . . أكانت تتحرّش بالحياة ؟ وإذا بالحياة تعيد إصدار كتابها، أغرب ما يمكن أن يحدث لكاتب أن يكتشف مع كل صفحة يكتبها، أنه يكتب عمره الآتي، إنه برغم ذلك لا يستطيع رفع دعوى على الحياة لأنها طابقت حياته وقلّدت قصته تقليدا فاضحا، فعادة يحدث العكس (55).

ويتجلّى عنف المتخيّل في رواية المحنة من خلال تركيز كتّابها على الوصف المشهدي لوقائع العنف الدموي، فضلا عن استدعاء عدد منهم لأحداث تاريخية اقترنت بشخصيات دامية، من مثل شخصية صاحب الحمار في رواية «متاهات ليل الفتنة» لاحميده العياشي، حيث يتعالق الماضي بالحاضر، «فما أشبه البارحة باليوم فكأن التاريخ يعيد نفسه مع أبي زيد النكالي الذي انقض ككابوس على ماكدرة يقتل وينهب و. . . » (56)، كما يربط السارد بين طواف الحجاج بالكعبة، وما كان من هجوم عسكر أبرهة، وكأن الجزائر هي الكعبة وهؤلاء السفاحين من الجماعات المسلحة الارهابية هم عسكر أبرهه، ممّا يكشف أنّ الظاهرة الإرهابية متجذّرة في التاريخ، وما تجلّيها في جزائر التسعينات إلاامتداد لها.

ثمّ يظهر عنف المتخيّل كذلك في طغيان الخطاب السريالي واللامعقول في عدد مهمّ من نصوص رواية المحنة، يتحوّل فيها اللامنطق إلى منطق واللامتوقع من الوقائع والمواقف إلى كائن / معيش، رغم ما يسمه من شذوذ وغرابة، ومن ثمّ يتداخل الواقعي / الراهن بالأسطوري / العجائبي، من مثل ما جسّده جيلالي خلاص في روايته «عواصف جزيرة الطيور»: «كانت رسومات الكبش قد أدهشتهم بانتشارها في كل مكان منذ بلوغ أسطولهم عرض الجزيرة، حيث التقطت منظاراتهم تمثاله الكبير المصّوب فوق أكبر جزيرة تقع في المياه الإقليمية على بعد كيلومترين من ميناء البيضاء تمثال أبيض ضخم للكبش يظهر من خلال الضباب البحري بقرنيه الكبيرين ورأسه

الموجه في شكل الاستعداد للهجوم باتجاه العدو المجهول الآتي من عرض البحر، تحول مرعب قادر على إثارة زوبعة قد لا تترك شيئا من سفنهم الحربية» (57). كائن أسطورى / خرافي مرعب يتهددّ الجزائر، البلاد والعباد، استعاره الكاتب لتصوير الأخطار المرعبة، التي مثلها الإرهابيون للمجتمع الجزائري في تسعينات القرن الماضي.

كل هذا، وقد صاغ كتاب رواية المحنة عوالم متخيلهم السردي في عنفه بلغة خطاب سمتها الدالة -هي الأخرى- العنف.

7- الإرهاب وشعرية لغة التذويت والمأساة.

تميزت لغة الخطاب السردي لرواية المحنة، فضلا عن تهجينها الأدبي المتمثل في تداخل الفصحى والعامية والفرنسية مع هيمنة الأولى، بسمة التذويت التي جعلت خطابها خطاب انفعال وبوح، حيث تماهت لغة السرد بلغة الشعر، وذلك رغم تجاوز التعبير عن الهموم الذاتية الفردية للذات المبدعة إلى الهموم الجماعية للشعب الجزائري. فجاءت لغة خطاب رواية المحنة لغة فاجعة ومأساة تردّد أصداء أجواء الإرهاب ومناخاته في دمويتها كما في رعبها. وهو ما جعل عددا مهمّا من نماذج هذه الرواية يتحوّل إلى نوع من الرواية القصيرة، التي تنبنى على نوع من الايقاع الرثائي للذات وقد خسرت رهانها على الوجود، وكذلك للوطن / الجزائر وقد خسر رهانه على التاريخ، بفعل ما يسوده في التسعينات من القرن العشرين من واقع فتنة وعنف دموي ورعب ودمار. وهو ما نمثل له بلغة رواية» فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، كما لغة «ذاكرة الماء» لواسيني الأعرج.

فقد وردت لغة خطاب التذويت في رواية «فوضى الحواس» لغة شعرية مكثّفة، مما يؤدّي إلى «تكسير نمطية السرد وهيمنة لغته لصالح التدفقات الشعورية. فاللغة كسّرت هيمنة السرد والوصف والسرد الكرونولوجي الضاغط للأحداث بهدف انتشال السرد من ثبات الوظيفة الإحالية لمهامها الاستدعائية والتشخيصية» (58). فجاء شكل تلفظها مغرقا في التذويت يردّد إيقاع الفاجعة والمأساة في نسق جنائزي رثائي للذات الفردية والجماعية وللوطن في آن.

«الوطن ؟ كيف أسميناه وطنا . . هذا الذي في كل قبر له جريمة وفي كل خبر لنا فيه فجيعة ؟

وطن ؟ أي وطن هذا الذي كنّا نحب أن نموت من أجله . . وإذ بنا نموت على يده.

أوطن هو . . . هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين وذبحنا كالنعاج بين أقدامه ؟ وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من رجال، كانت لهم قامة أحلامنا وعنفوان غرورنا» (59)، وبذلك يكون تكسير السرد هو «نوع من العنف المادي والمعنوي الممارس على لغة السرد، فكانت لغة «فوضى الحواس» لغة حنينية أنينيه يلتقي فيها الألم والعنف المادي والنفسي، والعنف اللامادي للغة من خلال تكرار كلمات الموت، القتل والاغتيال على مدار صفحات الرواية، لتحكي بفجيعة مريرة ألم الموت والفقدان، خاصة في مشهد وصف اغتيال محمد بوضياف وعبد الحق، كذلك هي لغة متوحشة ضجرة وظفت من خلالها الكاتبة عديد الأساليب الدالة على التذمر والانكسار واللاجدوى» (60).

وهكذا تبدو لغة التذويت في رواية «فوضى الحواس» علامة دالة على الرؤية الفجائعية والمأسوية لكاتبتها، مما انعكس على التشكيل البصري للكتابة، من خلال «وجود أسلوب النداء والتعجب والاستفهام، ونقط الحذف توظف بشكل ملفت للنظر، ويثبت ذلك مرة أخرى أن اللغة ركن أساسيّ في التعبير عن الأفكار ومكوّن من مكونات الخطاب الروائي» (61). فهي

لغة البوح التي تضفي على الخطاب الروائي شكل المناجاة والاعتراف، من خلال مكاشفة الذات الكاتبة لذاتها الأنثى وتعريتها لأشكال وجعها الأنثوي المعيش والحلمي، الواقعي والمتخيّل، الكائن والممكن» (62). وهذا ما يكشف عن سمة تذويت الكتابة من خلال التركيز على الأنا واستثمار تقنيات الحلم والاستيهام والتداعي والاشتغال المكثف على الذاكرة. وهو ما تعترف به حياة بطلة الرواية في خطاب بوح : «هنا مدينة لا تعترف بالحب إلا في أغاني الفرقاني.

وأنا جئتها بأعراض عشقية وكلمات أسخيلوس في مواجهة أثينا ياسيدتي تخلّي قليلا عن الآلهة، واعطني شيئا من شقائك العظيم وهل أكثر من عاشق في قسنطينة «(63)، إلا أنّ لغة التذويت في رواية المحنة تتجاوز وظيفة التعبير عن فاجعة الذات الفردية والجماعية ومأساة / الوطن الجزائر إلى وظيفة التعبير عن الوعي الفردي والجمعي الجزائري كما يفصح عن ذلك واسيني الأعرج في روايته «شرفات بحر الشمال» : «كيف تغيّر الكلمات الناس وكيف تصير الكلمات أقسى عندما تلمس جرحا متخثرا، وأنعم من ماء الجنة عندما تحاذي وجها خزينا مثل البارود يحترق قبل أن يقتل» (64).

فلغة رواية المحنة هي لغة العنف يستمدّ عنفوانه كتابة من عنف الواقع من عنف المتخيل، وهي إلى ذلك لغة بقدر ما وسمها التذويت لتكون بذلك لغة الاعتراف والبوح فإنها تجاوزت التعبير عن هموم الذات الفردية إلى تصوير هموم الذات الجماعية للمجتمع الجزائري في زمن الارهاب والمحنة ،باعتبار تفاعلية العلاقة القائمة بينهما. فهي ملاذ الكاتب وبديله من واقعه العنيف الذي يحاصره ويهدّد وجوده، ولكنها أيضا صورة المجتمع الجزائري، الذي يرسم الكاتب صور فجيعته ومأساته في مناخات الإرهاب وطقوس الموت المحقّق أو المؤجّل.

يسمح لنا البحث في رواية المحنة الجزائرية استخلاص جملة من النتائج نوردها كالآتي :

- إنّ رواية المحنة هي نتاج تفاعل لسياقات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية أسهمت مجتمعه في ظهورها، وبروز المفيد من صفاتها، خاصّة بعد فشل مجمل اختيارات سلطة الاستقلال وانتهائها مع مؤخّر الثمانينات ومطلع التسعينات إلى نفق كان انفتاحا لشرارة الفتنة الدموية وهيمنة مناخات الإرهاب في شتى صور عنفه المادي ورعبه النفسي.

- تعدد صور الإرهاب والعنف التي جسّدتها رواية المحنة، فمن عنف الواقع المشهدي ورعبه إلى عنف النصّ ومتخيله إلى عنف اللغة وتفجير الكامن من طاقاتها.

- هيمنة شخصية المثقّف في رواية المحنة، بسبب استهداف الإرهاب لها لما يراه فيها من خطر على وجوده، من خلال ما تقوم به من كشف لخلفياته وفضح لممارساته وإدانة لها.

- إنّ هيمنة خطاب التذويت على رواية المحنة لم يحل دون تعالقه مع الخطاب الجمعي، وما يعكسه من هموم وثيقة الصلة بالواقع الاجتماعي لجزائر التسعينات، الذي أنتجها كاشفاً عن عنف الجماعات الإسلامية، كما عن قمع السلطة السياسية القائمة، ممّا يعبّر عن تنويعات رمزية للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة فعلا مقاوماً للموت ومعبّرا عن الحياة، حيث يتحوّل الوجود المادي إلى وجود لغوي متخيّل يمثل ملاذ الذات الكاتبة.

- رسم رواية المحنة عالماً مأسوياً ،من خلال انحسار قيم الخير مقابل مدّ سلوكيات الشر، فضلاً عن تراجع قيم التكافل الاجتماعي وتفكك أواصر العلاقات الاجتماعية لغلبة المصلحة الفردية على المصلحة الاجتماعية، ممّا ولد انقساما بين الذات والقيم، وعمّق شعور الفرد بالانهزام وتهافت الوجود.

1) فيصل درّاج: استبداد الدولة الريعية وانتاج الإرهاب الموسّع، مجلة « الآداب»، العدد 1-2 كانون الثاني / يناير - شباط / فبراير -1988 ص 9.

2) محمد حسنين هيكل :روز اليوسف، بتاريخ، 13-10-1997، وقد استشهد فيصل درّاج بمقاطع من هذا المقال ضمن بحثه المذكور -ص 9 .

3) نفس المرجع، نقلا عن الصحيفة الفرنسية : Le Monde diplomatique تشرين الثاني، سنة 1997 .

4) نفس المرجع

5) نفس المرجع، ص 10

6) نفس المرجع

7) نفس المرجع

8) نفس المرجع، ص 12

9) نفس المرجع، ص 13

10) نفس المرجع.

11) نفس المرجع.

12) يمكن أن نمثل للكتاب الجزائريين ذوي اللسان الفرنسي، الذين كتبوا عن الفتنة الجزائرية في التسعينات من القرن العشرين، بـ : رشيد ميموني وياسمينة خضراء (محمد بومسهول)، ورشيد بوجدرة وآسيا جبار ومايسه باي ونو الدين سعدي وعيسى خلالي، وغيرهم.

13) ابراهيم سعدي : تسعينات الجزائر كنص سردي، ضمن كتاب الملتقى الدولي السابع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، أعمال وبحوث، مجموع محاضرات الملتقى الدولي السادس، وزارة الثقافة ومديرية الثقافة بولاية برج بوعريريج، الجزائر 2003. ص 24

ويحكم الأديب الراحل الطاهر وطار (1936، 2011)، على هذا النمط من الرواية الاستعجالية، والتي تتوازى كتابتها مع أحداث جزائر الفتنة في التسعينات من القرن العشرين، بقوله : «إنه من العادة، الرواية تحتاج إلى نضج الأحداث ووضوح الرؤية لتحكي لنا ما جرى، وفي وضعيتنا الجزائرية هناك روايات حاولت أن تكون مناشير كتبها مجموعة، يدّعون أنهم ديمقراطيون وحداثيون ولائكيون، وهي عبارة عن شتائم وعن حطّ من قيمة الأدب كمستوى راق ومتحضّر، وهناك مجموعة أخرى من الشباب كتبوا عن أحاسيسهم، أذكر ما نشرناه نحن في (الجاحظية) شهر زاد، زرياب بوكفة، كتبوا جيدا ولم يقعوا في السهولة واتخاذ الموقف بل استوعبوا الحالة وعبّروا عنها، وأعتقد أنّ أهمّ ما عبرت عنه الرواية، هي أنها لم تنهزم أمام الأزمة.

انظر : الطاهر وطار: أدب الأزمة الجزائرية، جريدة «الشروق «(الجزائرية)، العدد 159، يوم 15 ماي 2001

14) نفس المرجع.

15) احميده العياشي : من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، جريدة «الخبر» الأسبوعية، العدد 79، يوم 12 ديسمبر 2000

16) بشير مفتي : الكتابة الروائية والأزمة الجزائرية، جريدة «الشروق» (الجزائرية)، العدد 129 - يوم 15 ماي 2000

17) كيسة ميساء ملاح : كتابة العنف / عنف الكتابة في رواية «فوضى الحواس»، ضمن أعمال الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الدولي العاشر، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2008، ص 33

18) نفس المرجع : ص 234

19) نفس المرجع : ص 233

20) حفناوي بعلي : هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، ضمن أعمال الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى السابع - وزارة الثقافة - مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر 2004، ص 125

21) نفس المرجع

22) نفس المرجع

23) واسيني الأعرج : ذاكرة الماء، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 1996 ، ص 9-7

24) كمال الرياحي : حوار مع واسيني الأعرج، مجلة «عمان» (الأردن) حزيران 2003، العدد 96، ص18

25) نفس المرجع : ص 16

26) كيسة ميساء ملاح : كتابة العنف / عنف الكتابة في رواية : «فوضى الحواس»، سبق ذكره، ص 236

27) أحمد فرشوخ : حياة النص، دراسات في السرد، دار الثقافة، الدّرا البيضاء، 2004.

28) Goldenstein (jean Pierre) : Entrer en litterature. 2eme edition. Hachette Paris. 1990. p68

29) كيسة ميساء ملاح : كتابة العنف / عنف الكتابة في رواية : «فوضى الحواس»، سبق ذكره، ص 236

30) نفس المرجع

31) محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، 1998، ص 36.

32) ابراهيم سعدي : تسعينات الجزائر كنص سردي، سبق ذكره، ص 23

33) أحلام مستغانمي : «فوضى الحواس»، منشورات أحلام مستغانمي، الطبعة 12، بيروت، 2003 ص 340

34) نفس المصدر : ص 336-335

35) نفس المصدر : ص 350

36) جيلالي خلاص : الحب في المناطق المحرمة، دار القصبة، الجزائر، 2000، ص 61

37) نفس المصدر : ص 15-13

38) ابراهيم صحراوي : قراءة في رواية «تاء الخجل» لفضيلة الفاروق، مجلة «عمان» (الأردن). العدد 97، تموز 2003 ص 22، 23

39) نفس المرجع

40) نفس المرجع

41) أحلام مستغانمي : «فوضى الحواس»، ص 157

42) إبراهيم سعدي : تسعينات الجزائر كنص سردي، ص 234.

43) نفس المرجع : ص 235

44) نفس المرجع : ص 236

45) مراد بوكرزازة : «شرفات الكلام»، دار الغاربي، بيروت، 2001 ص.

46) نفس المصدر : ص 80

47) ابراهيم سعدي : تسعينات الجزائر كنص سردي، ص 237

48) نفس المرجع : ص 226، 227

49) سميرة قبلي : بعد أن صمت الرصاص، دار القصبة، الجزائر 2007، ص 19، 20

50) أحلام مستغانمي : «ذاكرة الجسد»، دار الآداب، بيروت، 1993

51) تكشف حياة بطلة «فوضى الحواس»، عن التناص الذي جعل قصتها تتماهى وتلك القصة التي قرأتها في رواية سابقة، هي «ذاكرة الجسد»، لذات الكاتبة في قولها : « ما يدهشني هو كون هذا الرجل يواصل معي قصة بدأت في رواية سابقة، وكأنه يعيد إصدارها في طبعة واقعية، من نسخة واحدة، حتى إنه يوم قبّلني لأوّل مرة أمام مكتبته قال : نحن نواصل قبلة بدأناها في الصفحة 172 من ذلك الكتاب. وفي هذا المكان نفسه، وعدت إلى كتبي بحثاً في رواياتي عن الصفحة 172 في كل كتاب، وعثرت على تلك القبلة، مطوّلة، مفصّلة : . «انظر : أحلام مستغانمي : «فوضى الحواس»، ص 273-272.

52) جيلالي خلاص : «الحب في المناطق المحرمة»، . . . ص 44.

53) احميده العياشي : «متاهات ليل الفتنة»، منشورات البرزخ، الجزائر، 2000، ص 97

54) نفس المرجع : ص 97

55) أحلام مستغانمي : «فوضى الحواس»، . . . ص 360

56) احميده العياشي : «متاهات ليل الفتنة»، ص 93

57) جيلاني خلاص : «عواصف جزيرة الطيور»، منشورات مارينور، الجزائر، 1998،

58) ميسة كيساء ملاح : عنف الكتابة / وكتابة العنف في رواية : «فوضى الحواس»، ص 247.

59) أحلام مستغانمي : «فوضى الحواس»، ص 368

60) ميسة كيساء ملاح : عنف الكتابة / وكتابة العنف في رواية : «فوضى الحواس»، ص 247.

61) محمد معتصم : الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003. ص 134

62) ميسة كيساء ملاح : عنف الكتابة / وكتابة العنف في رواية : «فوضى الحواس»، ص 247.

63) أحلام مستغانمي : «فوضى الحواس»، ص 331

64) واسيني الأعرج : «شرفات بحر الشمال»، الفضاء الحر، الجزائر 2001 ، ص 17

أبو القاسم الشّابي طالبـا زيتونيّـا

عبد الباسط الغابري/ جامعي، تونس

تمهيد :

إذا كان بعضهم يعتبر أبا القاسم الشابي شاعرا محظوظا باعتباره يكاد يكون الشاعر التونسي الوحيد الذي نال حظّه من الدراسة والبحث حسب مزاعمهم فإنّنا نعتقد أنّ هذا الرأي مبالغ فيه. وذلك ليس من قبيل التشكيك في مجهودات الآخرين، بل لنشير إلى أنّ الشابي جدير بأكثر من ذلك. ولا أدلّ على ذلك من بقاء بعض المناحي من حياته وأدبه «مسكوتا عنها» في حين أنّها صالحة للاستقراء والتمحيص، ومن بينها تأثير المسيرة الطالبية الزيتونية في الشابي وفي أدبه خاصة.

وحقيق بنا أن نشير إلى أنّ البحوث التي تطرّقت بصورة ضمنية أو مباشرة إلى علاقة الشابي بالزيتونة يمكن تصنيفها إلى صنفين:

- بحوث حرصت على تتبّع مسيرة الشابي الطالب الزيتوني مستفيدة من علاقاتها الشخصية به، فتتوسّل ببعض الوثائق حينا وبذاكرتها أحيانا (1). ولئن نجحت هذه البحوث في استقصاء خطوات الشابي منذ التحاقه بجامع الزيتونة إلى تاريخ حصوله على شهادة الحقوق، وما تخلّل تلك الفترة من حوادث متّصلة بالشؤون الطالبية مثل السكن في المدارس والإضرابات والأنشطة الثقافية فإنّها أغفلت الإشارة بصورة واضحة إلى تأثير تلك البيئة الزيتونية في شعره، بل لم تحاول حتّى النظر في إمكانية وجود رابط إن لم نقل روابط بين شعره وتلك البيئة.

- بحوث حاولت استثمار يومياته فنصّبت اهتمامها على استخلاص ملامح البيئة الزيتونية التي عاش فيها الشابي (2). وقد أشارت إلى ارتباط بعض قصائده بحدث ما (3). ولكن دون إنجاز مسح متكامل لإنتاجه الشعري خلال مايزيد عن إحدى عشرة سنة (1923-1934)، لم ينتظم فيها إنتاجه في خطّ مستقيم سواء من الناحية الكميّة أو الكيفيّة، وبعبارة أوضح وأدقّ لا بد من التساؤل هل من سبيل إلى تفسير تضخّم إنتاجه خلال سنتي 1933 (17 قصيدة) و1928 (16قصيدة)؟ ألا يرتبط ذلك بوقائع معيّنة ؟ بل ألا يوحي ذلك بدلالات ما؟

لئن بدت تلك التساؤلات لا قيمة لها في الظاهر لكنّها هامّة جدّا من وجهة النظر العلميّة والتاريخيّة، فشعر الشابي ليس ظاهرة معزولة عن بيئته وشخصيّته. ودليلنا الأبرز في ذلك أنّ صداه لم ينقطع إلى آخر جيل من خلفائه الطلبة الزيونيين

خلال خمسينيات القرن العشرين، وهي حقيقة يمكننا التثبّت منها بتصفّح الأشعار التي نشرها طلبة تلك الفترة التاريخيّة في الصحف الطالبيّة مثل جريدتي «صوت الطالب الزيتوني» و«صدى الزيتونة». بهذا المعنى فإنّنا سوف لن نجيب عن تلك التساؤلات فقط، بل ستمكّن من دحض التفسيرات البرّانيّة والتبسيطيّة التي ترجع الفضل في بروز الشابي إلى التيّار الرومنسي والمدرسة المهجريّة... ولعلّ الأغرب من كلّ ذلك أنّها تلمّح باستحياء إلى أنّ شعره الوطني والسياسي كان مجرّد عفو خواطر(4) في حين أنّه كان عصارة تجربة وممارسة نضالية.

ولا بدّ لنا أن نشير إلى أنّ محمد فريد غازي كان أوّل من نبّه إلى ضرورة دراسة البيئة الزيتونيّة لأنّها المدخل الأساسي لفهم أدب الشابي وفكره(5). ولكنّه لم يكمل مشروعه بتقليب الوجه الآخرلتلك المعادلة باستقراء أثر شعر الشابي في الوسط الثقافي الزيتوني. ومحاولة تجاوز التحليل العرضي الذي ينطلق من نصوص مصاحبة بدل الانطلاق من المدوّنة الرئيسيّة أي ديوان «أغاني الحياة». واستنادا إلى كلّ ذلك فإنّ عملنا سيتوزّع على المحاور الثلاثة التاليّة: محور أوّل سنعيد فيه التذكير بمسيرة الشابي بالجامعة الزيتونيّة، ثم محور ثان سنحاول فيه استكناه تأثير الزيتونة في أدبه فمحور ثالث متعلّق بأثر شعر الشابي في جيل الطلبة الزيتونيين خلال خمسينيات القرن العشرين.

1 – مسيرة الشابي في الزيتونة

أ – حدود الوعي بالتاريخ عند الشابي :

ليس من المبالغة إذا اعتبرنا أنّ من علامات إبداع الشابي ونبوغه اهتمامه بالجانب التنظيري سواء لشعره (6) أو لبعض الظواهر والمجالات التي ذكرها في نثره من مقالات ومذكّرات ورسائل. فالتنظير لشيء ما يعكس وعيا مفهوميّا وجوهريا بقيمة التأسيس الفكري والذهني له. وفي هذا السياق يمكن أن نفهم إشارة أبي القاسم الشابي لمفهومه الخاص للتاريخ والعلاقة الحقيقية التي تربطه بالشعر، وذلك في معرض تعقيبه على مقال صديقه محمد الحليوى الموسوم بـ«الشعر على الشعر»، إذ يقيم علاقة تماثل ضرورية بين الشعر والتاريخ فهما حسب اعتقاده فنّان راقيان يؤدّيان وظيفة واحدة هي الشهادة على مسيرة الإنسان في الوجود رغم تباينهما في نقطتين أساسيتين: الأولى تتقاطع مع خصوصيّة الفنّ الشعري بما هو نظم، وهو ما يعني أنّه وإن كان تاريخا إلاّ أنّه تاريخ منظوم، والثانية تتّصل بالحدود المفترضة لمهمّة الشعر فأصرّ الشابي على أنّ دوره في هذا السياق لا يجب أن يتجاوز دور الخادم الأمين للتاريخ «إنّ الشعر يجب أن يكون خادما أمينا للتاريخ أو لونا آخر من ألوانه يتناول نفس ما يتناوله التاريخ من موضوع وغاية، ولو أردنا أن نتوسّع في فهم هذا الرأي لقلنا أنّ الشعر ينبغي أن يكون تاريخا منظوما»(7).

وإنّ ما جرّنا إلى استحضار مفهوم التاريخ عند الشابي ونوعيّة العلاقة التي يراها ضرورية بين عالمه باعتباره شاعرا والتاريخ باعتباره برهانا ورهانا في ذات الوقت هو إثبات أهميّة إيلاء مسيرة الشابي الطالبية الزيتونية الاهتمام المستحق، إذ هي مدخل ضروري وأساسي لكلّ من رام الغوص في عالم الشابي وشعريته الثريّة بالدلالات والمعاني، فلو كان هنالك وعي حقيقي بهذه المسألة لما تجرّأ بعضهم على تفسير شعور الشابي بالكآبة والتمرّد – على سبيل الذكر- بتفسيرات برّانية تقحم المدرسة الرومنسية والمهجرية إقحاما لا يخلو من تعسّف وإسقاط. ولم يتحرّج آخرون في تفسير ثورته الوطنية والسياسية بعفو الخاطر أو لكأنّه مجرّد تائه في الغاب مهووس بوصف عالم غريب عليه لا يطلع عليه إلاّ في الدفاتر والمحابر.

ب– الدفتر المدرسي للشابي :

لا جدال في أنّ عالم الزيتونة المليء «بالمفارقات» كان المهاد الأساسي والعنصر الجوهري في شحن وجدان الشابي ووعيه ومخياله بشتّى المؤثّرات التي سنفصّلها في سياقها الخاص بها. ولعل من أعاجيب واقعنا الأدبي أنّنا نجهل بالضبط الدقيق تاريخ ميلاد أشهر شعرائنا. فهل ولد الشابي يوم 24 فيفري 1909 أم يوم 3 أفريل 1909؟ فجلّ المراجع كما أشار إلى ذلك عامر غديرة اكتفت بالنقل عن زين العابدين السنوسي في كتابه الشهير "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر هجري» (8). وهو ما صيّر تاريخ ازدياد الشابي غير محدّد بدقّة وإنّما على وجه التقريب أي من 24 فيفري 1909 إلى 3 أفريل من السنة نفسها(9). والأمر نفسه بالنسبة إلى سنة التحاقه بالزيتونة، إذ هنالك تباين واضح بين النقاد في هذه المسألة فإذا كان محمد الصالح المهيدي الذي درس مع أبي القاسم الشابي في الجامعة الزيتونية طيلة عشر سنوات موزّعة بين الدراسة والسكن والعمل الجمعياتي يرجع التحاق الشابي بالزيتونة سنة 1341 هـ/ 1921م(10). وقد جاراه في ذلك إبراهيم بورقعة زميلهما في الدراسة وصديقهما(11) فإنّ زين العابدين السنوسي يخالفهما في ذلك التاريخ، إذ أرجعه إلى سنة 1920 (12). وقد زكاه في ذلك محمد فريد غازي(13) وعامر غديرة الذي عثر على الدفتر المدرسي للشابي في الزيتونة فأيقن أنّ الشابي استهلّ دراسته الزيتونية بداية من يوم 11 أكتوبر 1920 (14). وهو ما سلمت به جلّ الدراسات اللاحقة (15). وقد أحرز الشابي سنة 1928 على شهادة التطويع في العلوم من المرتبة الثانية، ثم في نفس تلك السنة انتسب إلى مدرسة الحقوق التي تحصّل منها على الشهادة النهائية بعد سنتين كاملتين من المثابرة والمكابدة والمجاهدة باعتباره كان في حقيقة نفسه نافرا متبرّما من دراسة القوانين.

وبذلك يمكن القول إنّ الشابي بقي في إطار الزيتونة ما يقارب العشر سنوات كانت هي سنوات «المخاض» التي صاغت عبقريته ونبوغه فحتّى حصوله على التطويع ومباشرته دراسة الحقوق لا تعني بتاتا خروجه من تلك البيئة الزيتونية الثريّة بالتعدّد والتنوّع، إذ ظلت أماكن سكناه هي نفسها تقريبا محصورة في الوكالات ومدارس سكنى الطلبة مثل المدرسة الجاسوسية والمدرسة السليمانية والمدرسة اليوسفية(16) ووكالة الخازني(17).

ج – المواد والبرامج الدراسية التي درسها الشابي:

لقد أسهب محمد فريد غازي في تحليل هذه المسألة وتفصيلها في دراسته المتعلّقة بالبيئة الزيتونية (18). ولعلّ ما يلفت الانتباه أنّ الشابي غرف من نفس التعليم الذي نشأ في محضنته آلاف الطلبة الزيتونيين من حيث هيمنة العلوم الدينية (التفسير، الحديث، القراءات، السيرة النبوية، علم الكلام، الفقه، أصول الفقه، أحكام الميراث، التجويد، التصوّف، الأخلاق) وعلوم العربية (النحو والصرف والبلاغة والإنشاء والآداب والإملاء والخط والعروض) وبعض العلوم الكونية الأخرى (التاريخ والجغرافيا والمنطق والحساب وعلم الهيأة وعلم الفلك(19).

وقد توزّعت هذه العلوم والمواد على جميع مراحل التدريس الثلاث من المرحلة الأولى التي تستمر أربع سنوات، ثم المرحلة الثانية التي تدوم ثلاث سنوات إلى المرحلة الثالثة التي تستغرق ثلاث سنوات. ويكمن مناط الاختلاف الأساسي بين هذه المراحل في تغيير بعض المؤلّفات وأصحابها. وعلى سبيل الذكر درس الشابي في

المرحلة الأولى شرح الأجرومية وسيدي عبد الباقي في النحو، والباقوري شرح الجمهرة في علم الكلام. وأمّا المرحلة الثانية فقد درس الواسطة للسنوسي وشرح الجمهرة لابن أبي شرف في علم الكلام وشرح ألفية السيبرافي في علم المصطلح (الحديث النبوي) والعاصمية لابن العاصم في أصول الفقه، ومتن الألفية في النحو ومختصر التلخيص للتفتازاني في البلاغة وابن عبّاد (شرح الحكم) في التصوّف ومقامات الحريري والعمدة لابن رشيق والمعلقات في الأدب(20).

د – الشابي ومحيط جامعة الزيتونة :

لقد مثّلت الجامعة الزيتونية بالنسبة إلى طلبتها الآفاقيين مهادا للانفتاح على مستجدّات عصرهم وشواغله. ومن هذا المنطلق يمكن القول إنّها كانت تشكّل بالنسبة إليهم قيمة مضافة إلى قيمتها الرمزية والتربوية والدينية الأصليّة، وذلك بتأثير عدّة ملحقات هي في الحقيقة مؤسّسات ثقافية قائمة الذات مثل الجمعية الخلدونية(21) أو النادي الأدبي لقدماء الصادقية. وقد علّق أبو القاسم محمد كرو على أثر احتكاك الشابي بعالمه الجديد قائلا: «التحاق الشابي بالزيتونة وبالعاصمة كان نقطة تحوّل هامة في حياته. وليس ذلك لأنّ تعليم الزيتونة يومئذ كان تعليما عصريا بأتم معنى الكلمة، وإنّما لهذا الجو الجديد من الحياة الذي انتقل إليه الشابي فوجد فيه كثيرا من الحرية وكثيرا من الانطلاق وكثيرا من النشاط الأدبي، وما لم يكن من قبل متمتّعا بشيء منه. وبذلك تحرّر من كلّ قيد كان يرزح به وكلّ رقابة كانت تسيطر عليه»(22).

ومن أهمّ ما توفّر في الخلدونية وكان عاملا مساعدا للشابي مكتبتها الثريّة التي ضمّت أبرز عناوين الثقافة الحديثة ولا سيما الثقافة الفرنسية.

بيد أنّه يمكن التمييز في مطالعات الشابي بتلك المكتبة بين نماذج من الأدب العربي القديم مثل دواوين جميل بن معمر وكثير عزّة وعمر ابن أبي ربيعة والأخطل والفرزدق وأبي نواس وابن الرومي وأبي تمام والبحتري وابن الفارض والمعرّي والمتنبي وابن خفاجة وابن زيدون(23). ومطالعاته الحديثة فقد طالع جل مؤلّفات طه حسين مثل «الشعر الجاهلي» و«حديث الاربعاء» و«الأيام» وبعض مؤلفات مصطفى صادق الرافعي -وإن كان يضيق به ويتبرّم من أسلوبه – وعبد القادر المازني وكتابه «حصاد الهشيم» وعباس محمود العقاد وكتابه «الفصول» وميخائيل نعيمة وكتابه «الغربال» وجبران خليل جبران وكتابي «العواصف» و«الأجنحة المتكسّرة»(24). أمّا في ما يتعلّق بالثقافة الغربية فيمكن أن نذكر«الكتاب المقدّس»(25) و«رافائيل» للامرتين (Raphael de Lamartine) «وارثر لغوته» (Warther de Goethe) وبعض المقاطع الشعرية لأوسين(26) و«بول وفرجيني» (Paul et Virginie) لسانت بيير (Saint – Pierre) و«الشهداء» لشاتوبران (Les Martyrs de Chateaubriand) و«الإكليل» لفرانسوا غوبيي (François Goppée) ومسرحية تاييس (Thais) و«الزنبق الأحمر» لأناتول فرانس (Le lis rouge de Anatole France). إضافة إلى النصوص الشعريّة لفيكتور هيقو (Victor Hugo) وموسي (27) (H. de Mosset). وبالنسبة إلى تأثير النادي الأدبي في وعي الشابي فيبدو أنّه تأثير غير مفصّل تفصيلا وافيا رغم إقرار محمد فريد غازي بقيمته وجدواه (28) لذلك سنكتفي بالإشارة إلى أمرين هامين سيميطان اللثام عن قيمة النادي الأدبي في صياغة شخصية الشابي. يتعلّق الأمر الأوّل بدور النادي الأدبي في تعرّف الشابي على عديد الشخصيّات الأدبية والوطنيّة وهو ما مكّنه من تجاوز خجله وانطوائيته، إذ جاء في إهداء

زين العابدين السنوسي لكتابه عن الشابي إلى الزعيم الحبيب بورقيبة بتاريخ يوم 25 ديسمبر سنة ست وخمسين وتسعمائة وألف بحسب ماهو مثبت في تصدير الكتاب المذكور آنفا : «يازعيم العصر أتذكر أبا القاسم عندما كان يجمعكما النادي الأدبي في جمعية قدماء الصادقية، فقد كان العضو الوحيد الذي قدّم ملاحظاته كتابيا على البسطة التي ألقيتموها أثناء شهر ديسمبر سنة 1927 . . . وخرج في إعجابه بنتيجة رئيسية وهي إنّ نهضة التحرير في عالمنا العربي لا تكون ثابتة إلاّ بتمهيد من نهضة يتحرّر فيها الفكر العام من كابوس الماضي(29).

أمّا الأمر الثاني فينعقد حول العامل الدافع إلى الابتكار والإبداع الذي نعتقد أنّ النادي الأدبي قد اضطلع به بطريقة قصدية ضمنيّة، إذ شكلّ نشاط ذلك النادي الأدبي على محدوديّة إشعاعه وتأثيره في الوسط الاجتماعي والثقافي التونسي عنصرا حرّك سواكن الشابي ودفعه دفعا إلى التعبير عن تطلّعاته ومواقفه وفلسفته الخاصة به في الحياة، وقد أشار في هذا السياق بالذات إبراهيم بورقعة أحد أصدقاء الشابي ومجايليه إلى أنّ محاضرة الخيال الشعري عند العرب التي أفصح فيها الشابي عن موقفه من الأدب العربي ومفهومه للإبداع بالمعنى الواسع لهذا المصطلح كانت في إطار ذلك النادي.

صفوة القول في ما يتعلّق بتأثير المحيط الزيتوني في تجربة الشابي وبناء شخصيته أنّه مسألة هامة وعصيّة على التحديد الدقيق باعتبار أنّه يمكن أن ندرج فيها جميع تلك الشخصيّات التاريخية التي التقى بها سواء في مدارس سكنى الطلبة مثلما كان شأن صديقه محمد الحليوي الذي لمح مبكّرا نبوغ الشابي فشبّهه بلامرتين أو في تلك المؤسّسات الثقافية والتعليمية مثل جامع الزيتونة والخلدونية ومقر قدماء الصادقية حيث تعرّف على زين العابدين السنوسي الذي يعود له الفضل في إبراز الشابي إلى الوسط الثقافي التونسي رغم حداثة سنّه التي لم تتجاوز الثمانية عشرة سنة في كتابه «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر هجري» المنشور سنة 1927، إذ قدّمه بوصفه «جبّار من جبابرة الأدب الرائع العتيد وأنّه من أنبغ من عرفهم من شباب الخلدونية» (30). وكان قبل ذلك قد فتح له المجال لنشر قصائده في جريدة «النهضة» و«مجلة العالم الأدبي» وغير ذلك من الدوريات التي أدار زين العابدين السنوسي قسمها الأدبي.

النشاط الجمعياتي لأبي القاسم الشابي في إطار الزيتونة :

إذا كان محمد الصالح المهيدي أوّل من أشار إلى الجانب النضالي من شخصية الشابي في مقال له (31) لم يفصله عن تاريخ وفاة الشابي سوى سنتين أي سنة 1936 باعتباره كان من الأصدقاء المقرّبين للشابي إضافة إلى كونه كان زعيما للجنة طلبة الزيتونة موفّى عشرينيات القرن العشرين(32) فإنّ بعض الدراسات اللاحقة ولاسيّما التي اهتمت بتحليل نصوصه الشعرية ونقدها قد ذهلت عن ذلك الجانب من شخصيته بدعوى تركيزها على استنطاق النصوص دون سواها باعتبارها دوالّ مكتفية بذاتها وكفيلة بكشف جميع المعاني والقضايا. وبقدر ما في هذا الرأي من طرافة تبرز أساسا في الحرص على استقلالية النصّ فإنّ سلبيات عديدة تنعكس بالنسبة إلى حالة الشابي، فمثلما أشرنا إلى ذلك في ما تقدّم من البحث فقد كان ذلك الذهول أو على الأصحّ «الإقصاء» عملا من عوامل توسّل نقاد الشابي بعوامل برّانية (التأثّر بالمدرسة المهجرية) لتفسير شعره السياسي والاجتماعي.

وبناء على ذلك يسوغ لنا تفصيل النشاط الجمعياتي

للشابي وتنزيله في إطار التحركات الطالبية الزيتونية التي شهدتها الجامعة الزيتونية منذ شهر ديسمبر 1928 (33). وبالاستناد إلى مقاله المذكور أنفا يمكن أن نفصّل ذلك النشاط في النقاط التالية:

- مشاركة أبي القاسم الشابي في تأسيس جمعية الشبان التونسيين، إذ حضر يوم 22 ذي الحجة سنة 1347 هـ/ 1928م بصفته عضوا مؤسّسا لتلك الجمعية. فكان يعمل مع المهيدي وبقية أعضاء الجمعية على صياغة قانونها الأساسي ويناقش فصولها إلى أن تمّت الصياغة النهائية لقانونها الأساسي (34).

- وضع برنامج النادي الأدبي لقدماء الصادقية في شهر رجب عام 1347 هـ/ 1928 م، وهو برنامج مكّن أعضاء النادي من تقديم سلسلة محاضرات بلغت خمس عشرة محاضرة في الثلاثة أشهر الأولى من تلك السنة. وقد أشار المهيدي في مقاله المذكور آنفا إلى أنّ الشابي كان عضوا نشيطا يهيء الأسباب للحاضرين فيحدّد الكتب ويساعد الأدباء مساعدة مشكورة. وقد احتفظ المهيدي بمسودة من ذلك البرنامج بخط أبي القاسم الشابي(35).

- انخراط الشابي في نضال الطلبة الزيتونيين المستنيرين الذين حرصوا على النهوض بنظام التعليم الزيتوني لضمان متانة تكوينهم العلمي والثقافي. وبالتالي تيسير نجاحهم في مناظرات الانتداب. وقد تزعّم الشابي لجنة الطلبة التي عقدت جلستها الأولى في 5 رجب سنة1347 هـ/ 1928 م. وقد أشار المهيدي إلى أنّ الشابي وضع أوّل برنامج عملي للمطالبة بالإصلاح فقال: «ومازلت أذكر الليلة الأخيرة من شهر ديسمبر عام 1928، تلك الليلة التي واصلت فيها لجنة الطلبة العمل إلى الصباح، وذلك إثر إلقاء القبض على بعض الطلبة الذين اتهموا بالتحريض على الاعتصام، وما أبداه الشابي من الثبات في الموقف والشجاعة المتناهية «(36)

ومن المعلوم أنّ إضراب تلك السنة التي صدر فيها أمر 8 ديسمبر 1928 المنظّم لمناظرة العدول كانت من أطول الإضرابات الطلابية وأهمّها منذ الإضراب الشهير الذي حصل سنة 1910 (37).

- الالتزام بقضايا الزيتونة والأدب حتّى عند مغادرته للحاضرة وإيابه إلى مسقط رأسه بتوزر. إذ يعتبر الشابي واضع القانون الأساسي لودادية الطلبة بتوزر التي تأسّست سنة 1351هـ/ 1932 م رغم اشتداد مرضه (38).

يتضح ممّا سبق أنّ مسيرة الشابي الزيتونية وملحقاتها كانت مسيرة ثرية بالدلالات والمعاني. وهي تثبت بما لا يدع مجالا للشك وعي الشابي بانتمائه الزيتوني. وليس من المبالغة إذا اعتبرناه بهذا المعنى مثقفا عضويا حسب تصنيف الفيلسوف الايطالي أنطونيو قرامشي. وليست القيمة الحقيقية لذلك التصنيف في حدّ ذاته، بل في أبعاده ومغزاه. ولعلّ من أهمّها على الإطلاق ارتباط الشعر السياسي والاجتماعي للشابي بظروفه النفسيّة والمعيشية. بيد أنّ ذلك الارتباط لا يعني التطابق التام بين ضفتي الواقع والشعر عنده لأنّه لو حدث ذلك فعلا لتضاءل الجانب الفنّي الجمالي في أدب الشابي ولربما انعدمت مبرّرات اعتباره مبدعا، بل إنّما المقصود بذلك تقاطع الوشائج بين الجانبين الذاتي والإبداعي، ونجاح الشابي في صياغة نصّ إبداعي جمالي اختزن ضمنيا كلّ تلك المنعطفات في حياته الطالبية.

وإذا كنّا في هذا المستوى من بحثنا قد اكتفينا بذكر أهمّ المنعطفات التاريخية في حياة الشابي الطالب، وهي عمليّة جافة وإن كانت لا تخلو من فائدة تاريخيّة فإنّنا في العنصر اللاحق سنحاول استقصاء تأثير الزيتونة في أدب الشابي انطلاقا من نصوصه التي نظمها بنفسه، ونعني بالتحديد مذكّراته ورسائله وديوانه الشعري.

2 – تأثير الزيتونة في أدب الشابي

قد يرى البعض أنّ البحث في تأثير الزيتونة في أدب الشابي من الإسقاطات التي لا لزوم لها باعتبار أنّ الشابي نفسه قد أبدى ضيقا من النسق الثقافي الذي تدور في فلكه الزيتونة. ولئن بدا هذا الرأي صحيحا في ما يتعلّق بموقف أبي القاسم الشابي من الأقطاب التي تنازعت الزيتونة والمؤسّسة الثقافية آنذاك (39) فإنّه يغفل معطى هاما لا سبيل إلى الإغضاء عنه يتعلّق بالنسق الثقافي الذي صاغ شخصية الشابي. ونعني بالنسق الثقافي «الدلالة المضمرة المنغرسة في الخطاب، مؤلّفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتّاب وقرّاء» (40). وبذلك يتحدّد النسق «عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرّد. والوظيفة النسقية لا تحدث إلاّ في وضع محدّد ومقيّد. وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو خطابان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر...» (41). وللتوضيح أكثر نشير إلى أنّ النسق الثقافي يختزن بنية من التمثّلات والتصوّرات الواعية واللاواعية التي أضحت بمرور الزمن وناموس العرف مسلّمات وبديهيات لا تقبل المراجعة والمساءلة، بل تفرض الامتثال والمواكبة. وانطلاقا من ذلك يمكن أن نبحث عن نسق ثقافي أو حتّى عن أنساق ثقافية مهيمنة مقابل نسق أو أنساق ثقافية منشودة.

وفي ضوء ذلك نعتقد أنّ المؤسّسة الزيتونية شحنت وجدان الشابي ومخيلته بعناصر التبرّم من الموجود وبالتالي التطلّع إلى معارج المنشود. وهي نتيجة لا تتعلّق بالشابي وحده، بل تشمل عديد مجايليه من أمثال الطاهر الحداد والبشير خريف ومحمد الحليوي.

وبهذا المعنى يمكن لنا أن نستقرئ تأثير الزيتونة في أدب الشابي انطلاقا من مؤلّفاته سواء أكانت نصوصا شعرية أم نصوصا نثرية.

أ- تأثير الزيتونة في المذكّرات والرسائل:

لقد أشار محمد فريد غازي إشارة بليغة إلى تميّز ما اصطلح على تسميّته بـ«يوميات الشابي» بكونها نصّا كتب «دون تصنّع وصنعة أدبية» (42). وقد عبّر غازي قبل ذلك عن استيائه من نقاد الشابي لعدم اهتمامهم بالبيئة الزيتونية التي احتضنت الشابي أعواما (43). وحتّى لا نجتر ما ذكره في ما يخصّ الظروف الطالبية من مدارس السكنى وانتشار الأوبئة والأمراض في صفوف الطلبة (44) فإنّنا سنحاول الإشارة إلى جوانب أخرى انطلاقا من رسائله مع صديقه محمد الحليوي باعتبارها لم تنل حظّها من الدراسة والتحليل لأسباب غير مقنعة بالمرّة.

يمكن القول إنّ الرسائل جميعها ترسم لوحة مكتملة المعالم واضحة التقاسيم ذات عناصر متناقضة غير متجانسة. فمن جهة يبدو الشابي مؤمنا إيمانا عميقا بالله متجاوزا الطابع الديماغوجي لبعض مجايليه في ما يتعلّق بمعنى الايمان «وإنّي لأعمق إيمانا بالله من كلّ أحد حينما أعبّر بهاته التعابير الكافرة في نظر أولئك الناس. فالألوهية وماتفرّق منها هي رمز المثل العليا التي نصبو إليها بأرواحنا ونشخص إليها بأبصارنا في هاته الحياة. ولذلك فإذا أردنا أن نعبّر عن معنى نحسّ له بجلال المثل الأعلى وسموّه فإنّما سبيلنا في ذلك أن نفرغ عليه رداء الألوهية التي هي ما تتصوّره الإنسانية من جمال المثل الأعلى وجلاله» (45). لذلك بدا مقتنعا تمام الاقتناع بعديد المفاهيم والمثل العليا مثل واجب التضحية في سبيل الوطن، والواجب يقول في رسالته الثانية عشرة مخاطبا صديقه محمد الحليوي «لنتحمّل ياصديقي كلّ شيء في سبيل النهوض بتونس وآدابها ما دمنا، إنّنا نجاهد لإحياء الوطن والرفع من شأنه بين الشعوب، فإنّ المجاهد ياصديقي ليفترش القشّ وحتّى المزابل إذا اضطرّه الدهر...» (46).

وقد حدّد مفهوم الإبداع تحديدا يتقاطع مع تحديدات عظماء الإنسانية الحقيقيين ومواقفهم، إذ يركّز فيه على ضرورة توفّر عنصري الإضافة والطرافة فيقول في ذلك: «فالعبرة ياصديقي عندي إنّما هي نبوغ الشيء وعلو عنصره و كرم معدنه لا بكمّيته وكثرته. وكم من مطوّلات ممدودة النفس لا يعثر فيها المرء على ما يسكر القلب أو يغذّي الفكر ...» (47).

بيد أنّه بدا متشائما وناقما على بيئته الاجتماعية والثقافية التي يرى أنّها مناوئة لحركة التطوّر التي يأملها الشباب التونسي الذي تطعّمت أفكاره بروح الحداثة الغربية. لذا بدا الشابي مناصرا للطاهر الحداد إبّان صدور كتابه «إمرأتنا في الشريعة والمجتمع» فيكاتب صديقه الحليوي قائلا: «إنّ الضجّة في تونس قائمة حول كتاب صديقنا الطاهر الحداد، ويقال إنّ النظارة تفكّر في القيام عليه وطلب حجزه كما فعلت مشيخة الأزهر في مصر بطه حسين وكتابه، بمعنى أنّه قدّر علينا أن نكون مقلّدين لمصر في كلّ شيء، هذا ما يشاع»(48).

وفي سياق تحليله لواقع الأدب التونسي وقضاياه يشبّه قوى الردّة بالأصنام الخشبيّة التي يقدّسها بعضهم دون أن تكون لها فائدة مرجوّة، بل إنّها تجذب المجتمع إلى القهقرى فتعيق تطوّره «وأنا أصارحك في موقف حاسم في تكوين الأدب التونسي الحيّ الجديد بالخلود وفي تحطيم هاته الأصنام الخشبية التي تحتل مكانا من الأدب يجب أن يحتله الأحياء الذين يعرفون كيف يعلّمونه محبّة الحق والقوة والجمال ...»(49).

ولو تتبعنا موقف الشابي أكثر لرصدنا حركة تصاعدية في مستوى انفعالاته وتطلّعاته المناوئة لقوى المحافظة التي تخفي في حقيقتها مصالح فئوية شخصيّة، أفق تفكيرها ضيّق. وليس مبالغة إذا اعتبرنا مذكّرات الشابي ورسائله بيانا للحداثة والثورة على المؤسّسات الثقافية التقليدية. ولعلّ ما يميّز بيان الشابي أنّه تجاوز ليأس اللحظات الراهنة وقتامتها ويؤسّس للخلود في اللحظات القادمة. وقد شاطره في يأسه ذلك صديقه محمد الحليوي الذي يقول في إحدى رسائله مخاطبا الشابي: «إنّي يائس من موت الحركة الأدبية. ويائس من عدم اهتمام الطبقة المثقفة بالنتاج التونسي. يائس من صحفنا التي لا نكاد نفرح بظهور الواحدة منها حتّى تأخذ في التراجع إلى الوراء وأخيرا تهوي في الهاوية. أليس هذا ممّا يدعو إلى اليأس» (50). فإنّه كان متيقّنا من أنّ حركة التاريخ لا يمكن أبدا وقفها في اتجاهها الأمامي مهما طال التوقّف والانعراج والدوران.

وإذا كنّا في هذا المستوى من التحليل قد كشفنا صورة صريحة للزيتونة وتوابعها باعتبار أنّ الشكل النثري في الرسائل والمذكّرات هو أقرب إلى نقل الوقائع والأخبار منه إلى المجاز والاستعارة فإنّنا في المستوى الموالي سنحاول التطرّق إلى الصورة الضمنية للزيتونة انطلاقا من ديوان أغاني الحياة.

ب- أثر الزيتونة في ديوان أغاني الحياة :

إذا استندنا إلى الطبعة التي أصدرتها الدار التونسية للنشر سنة 1970، وهي طبعة مذيّلة بتاريخ كتابة الشابي لجلّ قصائده فإنّه يمكننا أن نقدّر مدّة انتاج الشابي بإثنتي عشرة سنة بدايتها سنة 1923 وخاتمتها سنة 1934. ونرى أنّه يستحسن أن نتناول المسألة في مسلكين مترابطين لصياغة فكرة دقيقة مفصّلة. مسلك أوّل يهتم بتفصيل الجانب الكمّي الذي أشرنا إليه آنفا، ومسلك ثان يستثمر تلك المقاربة الإحصائية، ويحاول استنطاق الدلالات والمعاني.

• القراءة الإحصائية :

جدول رقم 1 : قصائد الشابي حسب تاريخ سنوات كتابتها

السنوات	عدد القصائد	عناوين القصائد
1923	1	- الغزال الفاتن .
1924	2	- أيّها الحبّ - خلّه للموت .
1925	9	- النجوى - تونس الجميلة- شعري - الصيحة - في الظلام - جمال الحياة- من حديث الشيوخ - نظرة في الحياة - الحياة.
1926	5	- أنشودة الرعد - غرفة من يمّ - الكآبة المجهولة - شكوى اليتيم - الزنبقة الذاوية .
1927	12	- مأتم الحبّ - ياشعر - إلى الطاغية - السآمة - أغنية الأحزان - الدموع - أيها الليل - المجد - الحبّ - جدول الحبّ - سر مع الدهر - الذكرى.
1928	16	- الطفولة - قالت الأيام - المساء الحزين - بقايا الخريف - أغنية الشاعر - في فجاج الآلام -مناجاة عصفور - يارفيقي - إلى الموت - إلى عازف أعمى - صوت تائه - قبضة من ضباب - نشيد الأسى - قلت الشعر - إلى البلبل - دموع الألم.
1929	6	- أغاني التائه - إلى قلبي التائه - أكثرت ياقلبي فماذا تروم ؟ - ياموت - إلى اللّه -ياإبن أمّي.
1930	6	- النبيّ المجهول - الأبد الصغير - صفحة من كتاب الدموع - الجمال المنشود - طريق الهاوية - شجون .
1931	13	- الأشواق التائهة - أحلام شاعر - قيود الأحلام - (؟) - رثاء فجر - أنا أبكيك للحبّ - أبناء الشيطان - صلوات في هيكل الحبّ - أراك - فكرة الفنّان - سرّ النهوض - قلب الأمّ - أنسيم يهب.
1932	3	- حديث المقبرة - في ظلال وادي الموت - السّاحرة .
1933 -	17	- الجنّة الضائعة - السعادة - من أغاني الرعاة - أيّتها الحالمة بين العواصف - للتاريخ - صوت من السماء - ذكرى صباح - الرواية الغريبة - الصباح الجديد - ألحاني السكرى - إرادة الحياة - تحت الغصون - إلى الشعب - الناس - متاعب العظمة - نشيد الجبّار - زوبعة في ظلام .
1934 -	8	- الاعتراف - قلب الشاعر - إلى طغاة العالم - الغاب - حرم الأمومة - شكوى ضائعة - الدنيا الميّتة - فلسفة الثعبان المقدّس.
- دون تاريخ	-11-	- ياحماة الدين - قال قلبي للإله - زئير العاصفة - إيّاك - كهرباء الغرام - صيحة الحبّ - وعود الغواني - ليلة عند الحبيب - ليت شعري - في سكون الليل - الأديب .

جدول رقم 2 : ترتيب قصائد الشابي حسب سنوات كتابتها ونسبها المائوية

ترتيب القصائد	السنوات	عدد القصائد	النسب المائوية
1	1933	– 17 قصيدة	15,7 -
2	1928	– 16 قصيدة	14,8 -
3	1931	– 13 قصيدة	12,3 -
4	1927	– 12 قصيدة	11,1 -
5	دون تاريخ	– 11 قصيدة	10,1 -
6	1925	– 9 قصائد	8,3 -
7	1934	– 8 قصائد	7,4 -
8	1930	– 6 قصائد	5,5 -
9	1929	– 6 قصائد	5,5 -
10	1926	– 5 قصائد	4,6 -
11	1932	– 3 قصائد	2,7 -
12	1924	–2 قصائد	1,8 -
13	1923	– 1 قصيدة	0,9 -

الدّلالات والاستنتاجات :

لعلّ ما يلفت الانتباه في هذا الترتيب الزمني والكمّي لإنتاج الشابي الشعري أنّ «الكثافة الشعرية» (51) بلغت أقصاها في أواخر حياته القصيرة وتحديدا قبل سنة من موته أي سنة 1933 . وإذا كان من الصعب حقّا تبرير هذا الأمر تبريرا مقنعا يتجاوز مجرّد الاعتماد على ذريعة الإحساس بالموت فإنّه يمكننا النظر في المستوى الثاني من الكثافة الشعرية وتبريره، وهو المتعلّق أساسا بسنتي 1927 و1928 على أساس تنامي وعي الشابي بالقوى المحرّكة للتاريخ والفاعلة في الواقع التونسي بصفة خاصة. فقد أشرنا في ماتقدّم من العمل إلى انخراط الشابي في النضال الطالبي والعمل الجمعياتي في مرحلة تاريخية هامة شكّلت بحقّ منعطفا حاسما في تاريخ تونس المعاصر وتاريخ الزيتونة والزيتونيين، إذ كان إضراب الطلبة الزيتونيين سنة 1928 أهم الإضرابات وأقواها منذ إضراب سنة 1910 الشهير. لذلك أثّر تأثيرا حقيقيا في نضج تحرّكات الطلبة الزيتونيين في العقود اللاحقة وبالأخصّ عقود الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. وعندما يقترن ذلك الوعي بموهبة شعرية حقيقية تفتّق نبوغها في سنّ مبكّرة: سنّ الرابعة عشر كما هو شأن معظم الشعراء الأفذاذ الاستثنائيين (52). فإنّه يفرز فيضا من «النبوءة الشعرية» تختزل مسيرة الإنسان في الوجود وتشرّعها.

وإذا تجاوزنا ذلك التحديد الزمني الضيّق إلى تحديد زمني أشمل نواته مسيرة الشابي الزيتونية وحدوده من سنة التحاقه بالجامع الأعظم يوم 29 محرّم 1339 هـ/ 11 أكتوبر 1920 (53) إلى موفّى سنة 1930 (54)-حين تخرّج من مدرسة الحقوق التونسيّة فإنّنا سنجد أنّ نسبة إنتاجه الشعري تربو عن 52 % (57 قصيدة من جملة 109 تضمّنها ديوانه) فأوّل قصيدة نظّمها الشابي هي قصيدة «الغزال الفاتن» سنة 1923 وآخر قصيدة في تلك الفترة المحدّدة آنفا (سنة 1930) هي قصيدة «شجون».

وعلى الرغم من أنّ هذه الطريقة لا تخلو من مزالق واعتباطية مثل صعوبة الفصل العملي والمنهجي بين فترات الإنتاج الشعري للشابي اعتمادا على مجرّد تواريخ مذيّلة لقصائده، إضافة إلى الارتباط الدلالي المحتمل بين قصائده سواء من ناحية الذات المبدعة باعتبارها ذاتا واعية لا يتشكّل وعيها بذاتها والعالم في شكل جزر منعزلة وإنّما في قالب فيض ودفق واحد أو من حيث طبيعة الأغراض والمواضيع المطروقة فإنّه يمكننا

الاستئناس بذلك المعطى بحثا عن رافد جديد يمكن أن يوصلنا إلى قراءة جديدة لشعر الشابي.

يمكننا في ضوء ذلك دون مبالغة أو إسقاط تأطير عديد المواضيع الشعرية التي تناولها الشابي وتنزيلها في سياقها الحضاري الخاص المرتبط ارتباطا جدليا بالزيتونة. ومن بين تلك المواضيع موضوع الكآبة الذي أثار جدلا واسعا عند نقاد شعر الشابي على الرغم من أنّ جلّ مواقفهم وآرائهم تتكامل وقابلة للتأليف بينها كما خلص إلى ذلك المنصف الجزار(55). بيد أنّها أغفلت البحث عن الصلات الممكنة المحتملة بين كآبة الشابي الشعرية وعواملها الحقيقية، إذ كآبة الشابي ليست «كآبة مجهولة» كما تغنّى الشابي في إحدى قصائده التي تحمل العنوان نفسه أي قصيدة "الكآبة المجهولة"، وإنّما تبدو نتيجة منطقية لاختلال التوازن القيمي والمفارقة بين الواجب والحاصل الذي وسم المشهد الحضاري التونسي خلال الثلث الأوّل من القرن العشرين بدءا من استفحال االطغيان الاستعماري(56) وصلفه، ووصولا إلى التأزّم الاجتماعي والثقافي. يقول الشابي في قصيدة «ياحماة الدين»:

(من الطويل)

سكتّم حماة الدين سكتة واجم
ونمتم بملء الجفن، والليل داهم
سكتّم ،وقد شمتم ظلاما ،غضونه
عـلائم كفـر ثائر ومعـــــالم
مواكب إلحاد وراء سكوتكم
تضجّ، وها إنّ القضـــاء مآثم
أفيقوا فليل النّوم ولّى شبابه
ولاحت للألاء الصباح علائم (57).

وكأنّ من الخطإ الجسيم أن نعتبر تلك الكآبة أو تلك المواقف والقضايا معادلة مساوية لمناسبات ولحظات تاريخية معيّنة محدّدة، إذ سيفضي ذلك إلى سحب سرّ من أسرار عظمة الشابي حيث سيضحى شعره لايعدو أن يكون سوى شعر مناسبات لا يختلف عن غيره من الشعراء الهامشيين. ويبدو أنّ هذا الأمر يتنافى تماما مع خلود شعر الشابي الذي لاتزال أشعاره إلى اليوم يتردّد صداها في أهمّ المواقف الإنسانية الخالدة. وفي الحقيقة تتلخّص عظمة جلّ الشعراء العظام الذين عرفتهم الحضارة الإنسانية في تلك المزاوجة بين ثنائيتين ألمحنا إليهما إلماحا وهما براعة الجمع والتأليف بين الراهن والكوني والذاتي والإنساني في صور شعرية تشي بأسس وجودية فلسفية في ديوان أغاني الحياة عناصرها سلسلة من المفاهيم المتقابلة مثل «الوجود ويقابله العدم والكون ويقابله الفساد والطبيعة ويقابلها الناس أو التاريخ الإنساني والحياة ويقابلها الموت»(58).

لقد حاولنا في هذا المستوى من التحليل الإشارة إلى أهمّ موضوع مرتبط بالنسق الثقافي الذي تحكّم في وعي ذات الشابي المبدعة. وقد كان بإمكاننا أن نسهب في إقامة مماثلات بين عدد من قصائده ومجريات الواقع الزيتوني التونسي. ولكنّنا عدلنا عن ذلك لأنّنا لا نرغب في اجترار أو تحليل ماهو بديهي، فمثل هذه النوعيّة من البحوث لابد لها من مراعاة توازن توزيع المعلومات والآراء ووجهات النظر المختلفة حتّى لا يسقط التحليل في نسق دائري رتيب يفتر فيه التناول التدرّجي التصاعدي اللازم الذي يدفع الباحث والقارئ دفعا إلى الاستمرار في تقصّي الحقائق.

صفوة القول إنّ ماخلصنا إليه سواء تلميحا أو تصريحا يؤكّد العلاقة الجدلية التي جمعت الشابي بالمؤسّسة الزيتونية وملحقاتها وروافدها المتعدّدة. وهي علاقة لا تقتصر على الظرفيّة التاريخية التي عاصرها الشابي ومجايلوه، بل ستتطوّر في شكل «رأسمال رمزي» غذّى مختلف الأجيال المتعاقبة

في الجامعة الزيتونية. وسنسعى إلى إثبات ذلك من خلال «تناصّ» بعض النصوص الشعرية لطلبة الزيتونة خلال خمسينيات القرن العشرين مع نصوص الشابي.

3 - أثر أدب أبي القاسم الشابي في أشعار طلبة الزيتونة خلال خمسينيات القرن العشرين

إذا كان يصعب حقّا أن نرصد رصدا مفصّلا دقيقا تأثير شعر الشابي في وعي الطلبة الزيتونيين اللاحقين وأدبهم فإنّه على الرغم من ذلك يمكن تحديد أبرز التقاسيم لذلك التأثير وملامحه البارزة، وهي عملية لا تقلّ قيمة عن "المسح المنوغرافي" الكامل باعتبارها تنطلق من تبيّن سرّ خلود الشابي وأساس عظمته التي تتلخّص بحسب مانعتقد في موهبته التي يسّرت له تشخيص الراهن والتأسيس للمستقبل في معادلات قيميّة وحكمية تشبه في صحتها ودقتها المعادلات الرياضية. بيد أنّها تتميّز عنها بجمال العبارة وطرافة الصورة. وقد أشار الناقد اللبناني إيليا حاوي إلى جانب من هذا الأمر بقوله: "كان الشابي يعبّر عن اللحظة القائمة واللحظة القادمة ومظاهر الكون كلّها تعاني داء الوجود وترسم ملامحه الصادقة" (59).

إنّ حسن قراءة التاريخ بمعناه العميق واستشراف المستقبل بالتأكيد على ضرورة انتصار قيم الخير والحق والجمال واندحار رموز الظلم والاستبداد والجهل ودمج ذلك كلّه في قوالب شعرية، إضافة إلى المشروعية التاريخية باعتبار الشابي كان طالبا زيتونيا من العناصر التي يمكن في ضوئها تبرير الحديث عن تأثيره في أجيال الطلبة الزيتونيين اللاحقين له. ولعلّ من علامات ذلك التأثير استشهادهم بأبيات شعرية يصدّرون بها صحفهم(60) والنفس الثوري الذي يطغى -على سبيل الذكر- على. أشعار الطلبة الزيتونيين خلال خمسينيات القرن الماضي، فقد جاء في جريدة صوت الطالب الزيتوني بتاريخ 9 ماي 1951 وبقلم أحد الطلبة الشعراء يسمّى مصطفى الحبيب البحري ما يذكّرنا بثورة الشابي على الشعب التونسي نتيجة خضوعه للظلم والاستبداد في قصيدة "النبيّ المجهول" الشهيرة، يقول ذلك الطالب الزيتوني:

(من الرّمل)

أيّها الشعب ؟ أأعمش أنت من طول النواح ؟
أم ذليل لست تبغي أن ترى دنيا الكفاح ؟
فإذا الليل توارى قلت : لا كان الصباح
وإذا البدر تجلّى قلت : ليلي أين راح ؟
أوَ تبغى أن ترى ياشعب في دنيا العبيد ؟

* * *

أنت ياشعب طريح بين أفواه السباع
في ذهول وارتباك ووجوم والتياع
أنت ياشعب صغير لم تفت سنّ الرضاع
أنت فلك بين موج البحر من غير شراع
بك تجري الريح ياشعب إلى شطّ الهمود (61).

غير انّ الثورة على الشعب ليست ثورة مبهمة ومغرقة في التعميم وإنّما هي بدورها تستند إلى معطيات حقيقيّة تتفرّع إلى مجالات عدّة منها المجال السياسي والمجال الاجتماعي(62) والمجال التربوي والمجال الثقافي.

ولقد وعى الطلبة الشعراء اللاحقون للشابي نفس ماخلص إليه أبو القاسم من أنّ طريق الثورة والنصر طريق طويل متشعّب الدروب لذا لا سبيل إلى اكتمال الثورة إلاّ بالمكابدة والصمود لأنّ طبيعة الثورة الحقيقية الخلاقة تتّسم دوما بالاستمرارية

والنفس الطويل. وفي هذا المعنى تقريبا نظّم الطالب الزيتوني محمد بن عمر الصغير قصيدة في شكل موشّح أقرع، يقول فيها: (من الرّمل)

كن صمودا إنّ في الدنيا عذابا

وتصبّر إنّ في الأيام صابا

وتقدّم كلّ من أمسى مهابا

سينادي : ليتني كنت ترابا

إذ يرى الزيتوني في العليا عميدا

يارفاقي كم أصابتنا رزايا

وسبرنا وتحقّقنا النوايا

ليس من ذاق (البطي) لاقى المنايا

بل سيحيا شامخا رغم البلايا

رافع الرأس عصاميا جلودا (63).

وعلى غرارالشابي عندما يضجر من الواقع المتردّي ويمقته تعنّت الطغاة فيحنّ إلى الماضي باحثا فيه عن كلّ ماهو "رأسمال رمزي" يعيد تنميته واستثماره استثمارا خلاّقا مبدعا ينشّط به مخياله وينمّي به ذاته الواعية وهويته المهدّدة، وهو كذلك ماعمد إليه طلبة الزيتونة خلال منتصف القرن العشرين، يقول في ذلك الطالب الشاعر ناصر الدين قمحة مخاطبا الماضي: (من المديد)

أيّها الماضي دعاك القلب لتسمع نداه

جدّد الأحلام والذكرى واسمعني صداه

....

....

أنت أنفاسي الحيارى في خفوت وانصداع

يندب الأيام ثكلى في احتراق والتياع (64).

ولئن بدت تلك المواضيع أو المضامين التي وقفنا على عيّنات من نماذجها مثبتة لأوجه من التشابه والتأثير بين شعر الشابي طالب الزيتونة خلال عقد العشرينيات من القرن العشرين وزملائه من الطلبة الزيتونيين الذين تطوّر وعيهم ليصل مرحلة النضج في خمسينيات القرن العشرين فإنّ ذلك لايحجب بعض علامات التباين والافتراق مثل تحرّر الطلبة اللاحقين من الهيكل التقليدي للقصيدة الشعرية المترسّخ في الذائقة الأدبية العربيّة مثل ثنائية الصدر والعجز ووحدة الوزن والقافية والتصريح والبحر الشعري، إذ لاحظنا بروز نمط جديد من الشعر اصطلح محرّرو صحيفة «صوت الطالب الزيتوني» على تسميّته بـ«الشعر المنثور الرمزي» (65) وذلك قبل أن تبرز جماعة ما يعرف بقصيدة النثر مع أدونيس ويوسف الخال وأنسي الصائغ في مجلة «شعر». بيد أنّنا لا يجب أن نبالغ في ذلك الانزياح أو العدول والتباين باعتباره لم يكن مؤطرا في إطار مشروع إبداعي متكامل لذلك لم يفض إلى بروز حقيقي لأي شاعر من تلك المجموعة في مستوى يضاهي الشابي وعبقريته.

خاتمة :

إذا كان هذا البحث الموجز في جانب من الجوانب المهمّشة من مسيرة الشابي وشخصيته، جانب الطالب الزيتوني، لم يتعمّق في بعض النقاط، واكتفى بالإشارة إليها فإنّه ليس مباهاة إذا ذكرنا أنّ هذه الصفحات القليلة استغرقت منّا مايزيد عن السنة والنصف من البحث والكتابة المتقطّعة حتّى أنّنا في بعض الأحيان يئسنا من إمكانية إتمامه. وهذا يعود إلى أسباب عدّة لعلّ أبرزها صعوبة الكتابة في هذا الموضوع لأسباب متعدّدة أهمّها قلّة المراجع التي اهتمت بأثر الزيتونة في تكوين شاعر تونس والمغرب الكبير. وإنّ أهمّ ماينبغي التأكيد عليه أنّه لابد لنا من إعادة قراءة تاريخنا الثقافي والأدبي قراءة تعيد الاعتبار إلى بعض المحاور المهمّشة والمنسية عساها تقودنا إلى حسن قراءة الواقع والتأسيس للمستقبل.

الهوامش والإحالات

1) نذكر من بين تلك البحوث مرتّبة حسب تاريخ النشر : - محمد الصالح المهيدي: أبو القاسم الشابي تاريخ حياته، مجلة الأفكار، ع 2، السنة 1، ديسمبر 1936 .

- عامرغديرة : محاولة لخلق إطار لترجمة الشابي، مجلة الفكر، السنة 5، ع3، ، ديسمبر 1953 .

- Ghazi (Mohammed Farid) : Le milieu Zitounien de 1920 á 1933 et la formation d' Abu –L- Gacim ach- chabbi. Les cahiers de tunisie.N28.7ème Année,4ème trimestre 1958.

- زين العابدين السنوسي: أبو القاسم الشابي حياته وشعره، الدار التونسية للنشر، 1980 .

2) نخصّ بالذكر محمد فريد غازي في كتابه الشابي من خلال يومياته، الدار التونسية للنشر، 1983 .

3) مثل أبو القاسم محمد كرو: أبو القاسم الشابي حياته وشعره، الشركة التونسية للتوزيع، 1973 . وانظر كذلك :

- عبد العزيز قاسم : أبو القاسم الشابي في سنوات المخاض (1923- 1929)، مجلة الفكر، السنة 3، ع 2، نوفمبر 1984.

4) ذهب بعضهم إلى أنّ قصيدة «إرادة الحياة» -على سبيل الذكر- كانت نتيجة تأثّر الشابي بكتاب «العواصف» لجبران خليل جبران في حين أنّ الحقيقة التاريخيّة تثبت خلاف ذلك، إذ أنشد الشابي تلك القصيدة بعد لقائه بالزعيم الطاهر صفر في منطقة طبرقة، راجع عامر غديرة: محاولة لخلق إطار . . . ، م س، ص 25 .

5) راجع :

- Ghazi (Mohammed Farid) : Le milieu Zitounien ; op.cit ; p 430.

6) راجع قصيدة «شعري» -على سبيل الذكر- التي فصّل فيها مفهومه للشعر ووظائفه، الديوان، الدار التونسيّة للنشر، 1970، ص ص 2 – 27 .

7) راجع تعقيب الشابي على الحليوي في كتاب محمدالحليوي: مع الشابي، المكتبة الإفريقية، (د-ت)، تونس، ص 51 .

8) يعتبر هذا الكتاب المرجع الوحيد الذي يعرّفنا على عديد الأدباء المجايلين للشابي وعدد هام منهم اندثر إنتاجه، ولا نعلم عنهم إلا ما جمعه السنوسي، راجع : الأدب التونسي في القرن الرابع عشر هجري، مطبعة العرب، تونس، 1928 .

9) راجع عامر غديرة، م س، ص 20 .

10) محمد الصالح المهيدي : أبو القاسم الشابي تاريخ حياته، مجلة الأفكار (تونس)، ع 2، السنة 1، ديسمبر 1936، ص 35 .

11) إبراهيم بورقعة : حياة أبي القاسم الشابي، مجلة مكارم الأخلاق، ع 3، ص ص 223 – 228 .

12) زين العابدين السنوسي : أبو القاسم الشابي حياته وشعره، الدار التونسية للنشر، 1980، ص 24 .

13) محمد فريد غازي : م س، ص 430 .

14) عامر غديرة : م س، ص 20 .

15) من ذلك أبو القاسم محمد كرو في كتابه أبو القاسم الشابي حياته وشعره، الشركة التونسية للتوزيع، 1973، ، ص 8 .

16) محمد الحليوي : رسائل الشابي، دار المغرب العربي، تونس، (د-ت)، ص 10 .

17) محمد فريد غازي : البيئة الزيتونية : م س، ص 430 .

18) البيئة الزيتونية، م س .

19) البيئة الزيتونية، م س، ص 430 وما يليها .

20) المرجع السابق، ص 431 وما يليها .

21) راجع كتاب المنجي الصيادي عن الخلدونية .

22) أبو القاسم محمد كرو : أبو القاسم الشابي . . . ، م س، ص 39 .

23) راجع البيئة الزيتونية، م س، ص 461 .

24) راجع : م ن، ص 464 .وكذلك محمد الحليوي : رسائل الشابي، دار المغرب العربي، تونس، (د-ت)، ص 10 .

25) رسائل الشابي، م س، ص 90 .

26) البيئة الزيتونية، م س، ص 462 .

27) م ن، ص ن .

28) م ن، ص 469 .

29) زين العابدين السنوسي : أبو القاسم الشابي . . . ، م س، ص 5 .

30) زين العابدين السنوسي: أبو القاسم الشابي. ، م س، ص 10 .

31) راجع محمد الصالح المهيدي : أبو القاسم الشابي . . . ، مرجع مذكور .

32) راجع أطروحة عبد الباسط الغابري حول صوت الطالب الزيتوني حركة ثقافية سياسية (عنصر التحرّكات الطالبية الزيتونية إلى صوت الطالب من الفصل الأوّل من الباب الأوّل) وهي بحث مرقون بكلية الآداب بمنوبة، السنة الجامعية 2005-2006 .

33) محمد ضيف الله : الحركة الطالبية (1927-1933)، منشورات مؤسسة التميمي، زغوان، 1999، ص 163 .

34) راجع محمد الصالح المهيدي : أبو القاسم الشابي . . . ، ص ص 35 - 36 .

35) م ن، ص 36 .

36) م ن، ص ن .

37) محمد ضيف الله : الحركة الطالبية، م س، ص ص 113 - 115 .

38) المهيدي، مرجع مذكور، ص 36 .

39) راجع على سبيل الذكر مذكّرتا 20 و28 جانفي 1930 ضمن مذكّرات الشابي، تقديم محمد لطفي اليوسفي، دار سيراس للنشر، تونس، 1997، ص ص 17 - 83 . وكذلك الرسالة الثانية عشرة المؤرّخة يوم 10 أفريل 1932 . انظر محمد الحليوى، رسائل الشابي، م ش، ص 93 .

40) راجع عبد اللّه الغذامي : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 20011، ص 79 (بالتصرّف)

41) م نن ص 78 .

42) محمد فريد غازي : الشابي من خلال يومياته، الدار التونسية للنشر، 1983، ص 83 .

43) م ن، ص 29 .

44) م ن، ص ص 23- 33 .

45) راجع رسائل الشابي، الرسالة التاسعة والعشرون، ص 134 .

46) راجع الرسالة الثامنة عشرة المؤرّخة بتاريخ 10 أفريل 1938، م ن، ص 64 .

47) الرسالة الخامسة والعشرون، م ن، ص 111 .

48) الرسالة العاشرة، الرسائل، م س، ص52.

49) الرسالة الثامنة عشرة، الرسائل، م س، ص 53.

50) راجع رسالة الحليوي المؤرّخة يوم 13 فيفري 1931، ص 96 .

51) نقصد بها العدد الكمّي لقصائد الشابي في سنة محدّدة .

52) راجع عبد العزيز قاسم : أبو القاسم الشابي في سنوات المخاض (1923—1929)، مجلة الفكر، السنة 30، ع 2، نوفمبر 1984، ص 172 .

53) عامر غديرة : محاولة . . . ، مرجع سابق، ص 20.

54) محمد ضيف الله : الحركة الطالبية، م س، ص 160.

55) نشير إلى أنّ المواقف من تفسير شعر الشابي تتلخّص في ثلاث أطروحات أساسية : تربط الأطروحة الأولى كآبة الشابي بمرضه أساسا، وتربط الأطروحة الثانية الكآبة بعوامل التأثّر والتأثير (التأثر بالرومنطيقيين العرب مثل جبران)، وحاولت الأطروحة الثالثة إقامة صلة بين الجانب الذاتي للشابي ونزعة الكآبة الواضحة في شعره. راجع المنصف الجزار : مصادر الشعور بالكآبة في ديوان أغاني الحياة، مجلة أدب ونقد (القاهرة)، ع12، السنة 2، أفريل – ماي 1989، ص ص 9 – 19 .

56) راجع قصيدة «إلى الطاغية» على سبيل الذكر التي كتبها سنة 1927.

57) راجع قصيدة «ياحماة الدين»، الديوان، ص 165.

58) أبو يعرب المرزوقي : الأسس الوجودية والفلسفية في ديوان أغاني الحياة، مجلة الفكر، السنة 30، ع 2، نوفمبر 1984، ص 103 .

59) إيليا حاوي : أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص 7 .

60) مثل تصدير للعدد 31، 25 أفريل 1951، ص 1.

61) مصطفى الحبيب البحري : شعب الوقود، جريدة صوت الطالب الزيتوني، ع 33، 3 شعبان 1370 هـ / 9 ماي 1951، ص 3 .

62) مثل الدعوة إلى تحرير المرأة من الجهل، راجع قصيدة محمد عبد السلام الشعبوني بعنوان «زهرة الغصن الكئيب »، جريدة صوت الطالب، ع 25، 1 مارس 1951، ص 3 .

63) محمد بن عمر الصغير : كن صمودا . . . ، جريدة صوت الطالب، ع 31، 18 رجب 1370هـ/ 25 أفريل 1951، ص 4 .

64) ناصر الدين قمحة : ماض وقلب، جريدة صوت الطالب، ع 26، 14 مارس 1951، ص 2 .

65) انظر على سبيل الذكر قصائد تحمل توقيع «الفتى المتمرّد» مثل قصيدة «صراع» وقصيدة «أيها اليوم» وقصيدة «بعث» . الأولى في صحيفة صوت الطالب، ع 8، 25 أكتوبر 1950، ص 3، والثانية في العدد 13، 16 ديسمبر 1950، ص 5، والثالثة في العدد 6، 11 أكتوبر 1950، ص 3 .

قراءة الخطاب الدّينيّ (1)
في ضوء المرجعيّة النصّية (2)

بية سلطاني الحمراوي/ جامعية، تونس

مقدّمة :

الخطاب الديني من المصطلحات المستحدثة في الثقافة العربية الإسلامية في ظل التطورات الفكرية والحضارية التي يشهدها العالم بصفة متواصلة. هو مصطلح جديد، ذاع في العصر الحديث، لم يُعرف من قبل في ثقافة المسلمين، ضمن الحقل الدلالي للمصطلحات الشرعية الأخرى مثل الجهاد والخلافة والأمة... الخ، وإنما اصطلح عليه أهل هذا الزمان. وأول من أطلقه الغرب ووظفه بصفة معمقة خاصة خلال العقود الأخيرة. وقد ألفت الكتب والمقالات وعقدت الندوات حول هذا الموضوع بكثافة بما جعله يبدو كأزمة خطيرة حبست الفكر الإسلامي المعاصر على الانشغال به والاشتغال ضمن أطره ومجالاته قصد تلمس الحلول لأوجه أزمته، لذلك ربما تكون إعادة طرحه من الضرورة بمكان بما يسهم في بلورة رؤية لعلها تكون أكثر وضوحا أخذا في الاعتبار طبيعة هذا الخطاب، مضامينه، ضوابطه وآلياتها وذلك في ضوء النص المرجع (القرآن والسنة) والوقوف على مواطن الخلل التي كانت مدعاة للنقد البناء والمغرض سويا وبخاصة هذا الأخير الذي اتخذ من تلك المواطن ذريعة للتجني على المقدس نفسه والدعوة لتجاوزه باعتباره ابن زمانه ومكانه القديم وبالتالي لم يعد صالحا اليوم بل ينظر إليه كعائق على مواكبة التقدم الحضاري في العصر الراهن. في هذا الإطار تسهم هذه الورقة في تأثيث محتوى هذا المحور على أهميته إيمانا بضرورة التمييز بين مستويات دلاليّة لهذا المصطلح أولا وتشخيص الحالة الراهنة للخطاب الديني ومقاربة صورة أفضل له.

ما المقصود بالخطاب في علاقة بما هو ديني ؟

ما هي أبرز صور الخطاب الديني في العالم الإسلامي؟

كيف نقيّم المنجز من تجربة هذا الخطاب ؟ ما هي آليات تحقيق الأفضل؟

1ـ الدلالة اللغوية والاصطلاحية :

الخطاب لغة على وزن فعال مصدر مشتق من خاطب ومعناه الكلام والمحادثة ومراجعة الكلام والمشاورة فيه (ابن منظور ،لسان العرب ،مادة

خطب). وقد يراد به التبليغ أو التدليل لإظهار الحجة او التوجيه لبث قيم في الأقوال تستنهض همة الغير للعمل أو إيضاح المعنى أو الفصل في القول.

وتتفاوت قدرة الناس في ذلك (طه عبد الرحمان، أصول الحوار وتجديد علم الكلام).

وقد وردت مادة (خطب) في عدة مواضع من القرآن الكريم (في سورة هود، سورة الفرقان) واقترن مصطلح – الخطاب – بالحكمة لبيان أهميته باعتباره كفاية ومهارة منحها الله للنبي داوود عليه السلام من خلال قوله تعالى في سورة ص «**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ**».

و جاء في كشاف التهانوي الجزء الأول (الخطاب بحسب، أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام... فإن لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطابا...».

نستخلص من هذه المعاني :

أ) أن الخطاب يؤدي وظيفة فكرية تواصلية مع الآخرأداتها اللغة وشرط نجاحها وضوح مضمونه وأهدافه لذلك اقتضت الحكمة الإلهية أن يرسل الأنبياء والرسل بلسان أقوامهم (وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ) «سورة إبراهيم.

ب) أن الخطاب مصطلح مركب لغويا طبقا لتقنية الإقناع والاحتجاج والتأسيس على حد عبارة أركون. أي أنه مصطلح يعكس حقيقة المسمى وهويته الفكرية.

تارخيا ظهرت كلمة «خطاب» في سنة 1503 من أصل لاتيني بمعاني الحديث والمحاورة والبيان والخطبة... وابتداء من نهاية القرن 17م أصبحت تعني عرضا وتحليلا منهجيا لموضوع أو تعبيرا عن فكر فهو «عملية فكرية» تتحقق عن طريق الكفاية الخطابية. وبهذا يبدو مفهوم الخطاب ذا وضعية متغيرة ومتنوعة الدلالات وملتقى تفكير بين اللسانيات ومختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية..» (الموسوعة العربية لعلم الاجتماع مادة خطاب).

تضمنت التعريفات السابقة جملة من الكلمات المفاتيح من قبيل (القيم العمل، الحكمة، الإفهام، الفكر، الكفاية والبيان...). فما هي علاقة الخطاب الديني بهذا الجهاز المفاهيمي غني الدلالة؟ والذي يحتوي مستويات من التداخل بين ما هو منطلقات فكرية وما هو من الآليات والأهداف بحيث يصعب في الحقيقة عند تحليل الخطاب الديني (تحديدا) الفصل بين هذه المكونات ذلك أن «كلاّ منها يحتوي الآخر ويدلّ عليه دلالة لزوم» (نصر حامد ،نقد الخطاب الديني) لنحدد في البداية مستويات الدلالة لهذا المصطلح «الخطاب الديني» وذلك لتجنب الخلط بين مختلف استعمالاته.

جاء في كشاف التهانوي أن «الخطاب قسمان تكليفي ووضعي» ممّا يدلّ على تنوّع الخطاب الديني بحسب مصادره وينطبق القسم الأول على الخطاب الإلهي ممثلا في الوحي الذي هو كلام الله تعالى للناس أجمعين وقد جاء هذا الخطاب عن طريق الرسل والأنبياء بالكليات والمبادئ والأسس العامة التي تحتاج إليها البشرية في مسيرتها الممتدة في الزمان والمكان مع إحالة المسكوت عنه إلى دائرة الاجتهاد أي إلى الزمن المتحرك بكل معطياته وملابساته، وهذا القسم الثاني هو من اختصاص الخطاب الوضعي وهو عينه الذي نقصده في هذه الورقة باعتباره وسيلة توصيل المعنى الذي قصده الشارع للمخاطب به وهذا الخطاب هو من مهمة العلماء والمفكرين والفقهاء... موكول إليهم الاشتغال به في كل زمان كل من موقعه ووفق مجال تخصصه مصداقا للحديث النبوي «**إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها أمر دينها**» حيث

ينكبّون على فهم الخطاب الإلهي واستنباط الأحكام منه قصد توظيفها فيما يخدم الإنسان المسلم في ذاته وفي علاقته بالآخر. ومن مقتضيات هذا الخطاب أن يقوم على «الاسترشاد بآيات القرآن الكريم في غير جمود..» (أحمد السيد رمضان، تجديد الخطاب الديني). وهنا يعطى العقل الإنساني مساحة واسعة للعمل وليس في ذلك عجب بل هو استجابة للأمر الإلهي **«أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها»** سورة محمد. عمل لا يقوّض الأصول وإنما «يحيلها إلى مستوى أوسع ومنظومة معرفية أكثر تفتّحا وأشمل، إحاطة بما أضافته الحداثة العلمية من نظريات وشروح وتأويلات واكتشافات...(أركون) بما يحقق الصورة المأمولة للخطاب الديني في أن يكون :

- عملية تفاعلية بين الحداثة باعتبارها مطلب العصر والأصالة لكونها منبع الهوية وذاكرة الأمة.

- عملية متبصرة تتميز بالنضج والرصانة ،و تعمل على تجديد الدين وإنهاض الدنيا به قولا وممارسة
- عملية عقلانية تتجاوز الوجدان المفعم بالآنانية لتصحح المفاهيم المغلوطة وتقوّم المسالك العوج وتوقظ العقول النائمة وتحرك الحياة الراكدة فتعيد إليها الحركة والنماء (القرضاوي،من أجل صحوة راشدة تجدد الدين وتنهض بالدنيا).

- عملية فكرية يقودها المشتغلون بالخطاب بجهود مركبة دون أن تكون تراكمية بل تفاعلية في داخلها ومع محيطها بما يجعل عملية تحويل القرآن من نص في ذاته إلى نص في صيرورة عملية ممكنة وهذا ما يفهم من قول علي بن أبي طالب كرم الله وجهه «القرآن خط مسطور بين دفتين لا ينطق وإنّما ينطق به الرجال» فهل ارتقى الخطاب الديني إلى مثل هذه المقاربة الوصفية؟. ما هي أبرز مظاهره في واقع العالم الإسلامي ؟

2 ـ الخطاب الديني: واقع الحال ومقتضى المآل:

الخطاب الديني في البلاد الإسلامية طيف متعدد (رضوان جودة زيادة، سؤال التجديد) أي خطابات متنوعة. وقد ساهمت جميع تلك الخطابات باعتبارها «مشتقة من كلام الله الموحى وهادفة إلى تفسير أوامره وتطبيقها في تشكيل البنى الأنتروبولوجية للمخيال الديني، السياسي، الاجتماعي..». (أركون). لكن بكثير من المآخذ.فهذا التعدد والتنوع من المأمول أن يكون محمودا وأن يتعامل معه على قاعدة أن الاختلاف والتعدد إثراء وليس صراعا أو خلافا بما يضمن تغطية مختلف الجوانب المضمنة في النص المرجع «القرآن والسنة» والمتصلة بالعقيدة، بالتشريع، بالسياسة، بمنظومة القيم... الخ بطريقة تكاملية شمولية تعكس طبيعة الإسلام الشمولية. لكن الواقع لا يعكس هكذا صورة، فإن نظرة تأملية في التجربة التاريخية لهذا الخطاب وتحليل مظاهره تحليلا موضوعيا تحيل إلى جملة من الحقائق في رصيده بعضها يعتبر من الإيجابيات لعلّ من أبرزها :

أ) الإنتاج الفكري والأدبي للخطاب الديني شكّل رافدا مهما للمكتبة العربية الإسلامية بصرف النظر عن عدم التوازن بين الكمي والنوعي في هذا الإنتاج.

ب) بعض الخطاب الديني شرع في عملية تصحيح حقيقية للمفاهيم مع استيعابه لمخزون مفاهيمي جديد أكثر مواكبة للمستجدات.

ج) القبول بسؤال التجديد لا من منطلق الإمكانية والمشروعية وإنما من منطلق الحاجة والضرورة وتوظيف هذا المصطلح ومقاربة النص القرآني والنبوي انطلاقا من معطيات الواقع القائم وانسجاما مع المنظومة المعرفية الإسلامية الكلية (أمين الخولي).

د) طرح عديد القضايا المعاصرة (مسألة

الديموقراطية، مسألة الحريات...) بشكل مختلف عن الموروث (رضوان جودت زيادة) ومقاربتها مقاربة لا تقل حداثة عن تصور الآخر الذي يوهمنا ودون هوادة بتفوقه وتقدمه بل أحيانا يلزمنا على القبول بتجاربه وطروحاته.

و) الاهتمام المتنامي بالحياة المدنية دون أن يكون ذلك طلبا لملذاتها بل لإبراز قيمة المقتضى الإلهي **«إني جاعل في الأرض خليفة»** مع ما يتضمنه من أبعاد قيمية لا تماثل لها في تمييز الإنسان كجوهر للحضارة الكونية (التكريم، التشريف، الإئتمان، الفاعلية...) يحقّ له أن ينعم بكل ما وهب.

وعموما لايمكن حصر المنجز الايجابي لهذا الخطاب فيما سبق ولا تجاهل ما لم نهتد لذكره بل الأهم منه تشخيص المواضع التي تعطي إشارة على وجود علة ما وذلك لمنح الخطاب فرصة تدارك هفواته وأخطائه مستقبلا مستفيدا من الأسباب والمسببات، يستثنى في ذلك أعمال الخطباء والمفكرين الذين اجتهدوا ما وسعهم في تقديم صورة مشرفة عن الإسلام، صورة موصولة بالثوابت والأصول، مستجيبة لروح العصر ومتطلباته لكن بمراجعة الصورة العامة للخطاب الديني المنتشر اليوم بالبلاد الإسلامية والذي من المأمول أن يرسم ملامح ناصعة للمسلم المعاصر نقف على عديد مظاهر الانحراف عن توجهات الإطار المرجعي (القرآن والسنة) الذي يتضمن منهجا قويما يتصل بالجانب العقدي وكذا بنظام المجتمع بمختلف أوجه الحياة داخله ومن بينها :

مازال الخطاب الديني في صوره المشخصة يراوح أطروحاته بين بعض الاعتدال والوسطية وكثير من التشدّد والتطرّف وما يصحبه من تركيز على التخويف والترهيب والتوسع في قائمة المحرمات مما يتنافى مع المنهج الإسلامي الذي يتأسس على التيسير ورفع المشقة على الناس تشهد بذلك عديد الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

المقاربة التواصليّة لهذا الطيف المتعدّد (خطابات متنوعة) غير تكاملية من أجل إنتاج الأفضل بل يميزها كثير من الفتور إن لم نقل التمزّق الداخلي الذي من شأنه أن يشل الجهود ولا يقويها، كما يرسم صورة سيئة لدى الآخر الذي يتحين الفرص لتوجيه سهامه النقدية نحو المقدس بدل نقد ممارسات الأفراد.

يستنكر الخطاب الديني موقف رجال الكنيسة (باعتبارهم خطباء الدين في بدايات عصر النهضة الأوروبي) من كثير من القضايا الكونية (مكانة العلم والعلماء ؟...) في حين لا تختلف بعض ممارساته عن ذلك الموقف خاصة إذا وضعت الحرب الطائفية أوزارها في مضمون هذا الخطاب مما يخلق لدى الناس اهتماماً مغلوطا بأولوية المعارك المذهبية على سائر التحديات الواقعية، ويصنع في نفوسهم إشباعاً موهوما لعواطفهم الدينية، بأن الولاء للدين والإخلاص للعقيدة يتجسدان في البراءة من الآخر (صاحب المذهب المخالف) ومعاداته.

نظريا يقرّ الخطاب الديني قابلية النصوص الدينية لتجدّد الفهم واختلاف الإجتهاد في الزمان والمكان لكنّه لا يتجاوز في الغالب فهم الفقهاء لهذه الظاهرة. بل أحيانا يحصل الخلط لدى البعض بين أصول الشريعة وبين آراء الفقهاء أنفسهم.

يعتمد هذا الخطاب في أحيان كثيرة على سلطة النصوص التراثية ويجعلها تتمتع بقدر هام من القداسة لا تقل في كثير من الأحيان على النصوص الأصليّة (القرآن والسنة) مما يجعله يلتجئ إلى الماضي ويحتمي به ليؤكد من خلاله وبواسطته شخصيته، لذلك يعمد إلى تضخيمه وتمجيده فيبقى حبيس دائرة مغلقة تقوم على «تصور التطابق بين مشكلات

الماضي وهمومه وافتراض إمكانية صلاحية حلول الماضي للتطبيق على الحاضر» (أبو زيد) فيقعده ذلك عن العمل والفاعلية والتدبر الموكول إليه في النصوص المرجعية.

الخطاب الديني في مجمله لا يزال داخليا، لم يستطع الوصول إلى مرتبة العالمية أي إلى مرحلة الخطاب العالمي يؤخذ بإنجازاته وتوجهاته ولم يكن هذا جوهر الخطاب الإلهي الموجه إلى الناس جميعا على اختلاف أزمنتهم وأوطانهم وأجناسهم...

لا يتنزل ذكر هذه النقاط في إطار التعدي على تجربة الخطاب الديني والتقليل من أهميتها بل نحسبها محاولة في تلمس الحلول لتجاوز الكثير من سوء الظن بهذا الخطاب وإسهاما في استشراف أسباب يقظته في المستقبل ليصبح إطارا للتفاعل الثقافي بين مختلف المكونات داخل المجتمع الإنساني تفاعل يأخذ في الاعتبار المرجعيات الذاتية من ناحية والمستجدات الحديثة من ناحية أخرى أي الموازنة بين الأصيل والدخيل ،بين ثوابت الشريعة وجديد المعرفة والحضارة. وفي هذا السياق يكون «الوقوف قصد المساءلة والمراجعة أمرا مشروعا تماما بل ضروريا» (أركون) ويصبح سؤال التجديد، تجديد الخطاب الديني من كبريات المسائل.

3) الخطاب الديني وسؤال التجديد :

ما هي دلالات هذا المصطلح؟

ما هي علاقته بالخطاب الديني ؟ وماذا يجدد فيه؟

يستخدم مصطلح «تجديد» بمترادفات ومعاني مختلفة منها (الإصلاح، النهضة، التطور، الإحياء...)وكان مصطلح الإصلاح أكثر هذه المصطلحات تعبيرا عن جوهر التجديد ومضمونه على مدار قرن من الزمان ويزيد. فقد راج في القرن 19 وحتى منتصف القرن 20 وتم تداوله في أوساط المثقفين وأصبح سمة للمفكرين الذين بذلوا جهودا ترمي لإصلاح الأوضاع في جميع مجالات الحياة الدينية والسياسية والاجتماعية فسموا مصلحين. وشاع استعماله في أدبيات الخطاب الديني، فكتب أحمد أمين «زعماء الإصلاح» متحدثا عن رجال التجديد الفكري والاجتماعي في العالم الإسلامي وألّف العقاد «عبقري الإصلاح والتعليم» منوها بجهود محمد عبده... الخ. كما استعمل مصطلح الصحوة للدلالة على معنى التجديد في إشارة إلى أن جهود المجددين هي بمثابة عودة الوعي واليقظة بعد الغفلة واستشعار القدرة على الاستجابة لتحديات العصر. وقد تكثف استعمال هذا المصطلح «الصحوة» أواخر القرن الماضي حيث شهدت الساحة الفكرية في العالمين العربي والإسلامي اهتماما منقطع النظير بالصحوة الإسلامية: حقيقتها، أسبابها، مظاهرها، آفاقها، تحدياتها... وخرجت للقراء سيلا جارفا من الكتابات والدراسات العربية والغربية على حد السواء مع اختلاف في الدوافع والأهداف والطرح.

عموما يطرح موضوع التجديد كآلية تستجيب لمجموعة من الإشكاليات التي يفرضها الواقع وعلى أساسها يكون محاولة طموحة تستشرف حلولا لتلك الإشكاليات من منطق المواكبة والقدرة على التجدد. فأي علاقة للتجديد بالخطاب الديني؟ وكيف ينظر إليه؟

تثير قضية تجديد الخطاب الديني عديد الأسئلة الإشكالية لعل أهمها : هل التجديد قضية ذاتية أم هي نتيجة لعوامل الضغط الخارجي؟ ما هي أبرز الإشكاليات التي يجب تناولها في عملية التجديد ؟

هل التجديد هو القطع مع تراث السابقين والقفز عليه أم أنه نظرة تأملية نقدية لهذا التراث قصد استيعابه

في ضوء طبيعة العصر ومشكلات الوقت الراهن بما يوفر مجالا لمواجهة التحديات المفروضة على الأمة الإسلامية، ما هي آليات التجديد ؟ هل يتحقق بعملية إحياء آلية لثقافة ألأسلاف أم بالارتماء في أحضان الغرب والانبهار الأعمى بإنجازاته واستعارتها ؟

ليس يسيرا الظفر بإجابة كافية شافية عن هذه الأسئلة فكل منها يمثل دراسة بعينها ولكن بإحالة هذه الإشكالية إلى سياقها وإطارها العام نستخلص أن جهود رواد التجديد الديني السابقة بصفة خاصة لم ترق إلى بلورة صورة ملموسة لهذا المصطلح فقد «فشلت تلك الجهود على مدى قرنين متصلين في خلق خطاب ديني قوي متوازن ومتفاعل مع قضايا الأمة» (أحمد عرفات القاضي) ص11. إذ انصبت على دراسة التراث الإسلامي بمختلف مدارسه الفكرية والمذهبية والفقهية دراسة فيها كثير من الوعي والتبصر قصد استكشاف طبيعة العقل والتفكير لدى المسلم بعيون جديدة وتوجيه ذلك الفكر نحو آفاق الحداثة والمعاصرة، لكنها لم تتخلص تماما من مأزق الجمالية والتوفيقية وإن كانت بصورة تلفيقية في كثير من الأحيان ولم تحقق بديلا عن مقولات الفكر القديم وأطره المعرفية بديلا يكون أكثر انسجاما مع عصرها ولعل هؤلاء المجددين أرادوا أن يجنبوا أنفسهم النقد من قبل التيار المغالي. فلا يفوتنا أن المواقف من التجديد الديني متباينة، إذ يتنازع موضوع التجديد الديني في العالم الإسلامي موقفان أساسيان : موقف تمثله التيارات التقليدية التي تنظر إلى دعوات التجديد كنتيجة لضغوط الآخر الغالب (الغرب) وترى فيها تجديدا يفتقد ألأصالة وبالتالي تحكم على الجهود التجديدية مسبقا بأن مآلها الاستلاب الحضاري والذوبان في ثقافة الآخر وبالتالي تتخذ منها موقف الشك والريبة والتوجس من زحزحة الهوية وتغريب المجتمع الإسلامي

وأحيانا يكون موقف هؤلاء (المناوئين) مبطنا بكثير من الكراهية والعداء للشق الذي ينظر إلى التجديد «كمفهوم مفتاحي مطلوب بذاته لإعادة قراءة التراث والتعامل معه وفق هذه الرؤية باعتبارها الوسيلة الصحية «(حنفي) بنظر هؤلاء إلى التجديد كسنة للحياة، وبالتالي وجب أن يقرأ تجديد الخطاب الديني كقضية إسلامية جوهرية وليست مستوردة إذ «من الطبيعي أن يكون الخطاب الديني مواكبا لظروف كل عصر ولما يدور فيه من متغيرات وذلك بالتجديد المستمر في الأسلوب والمضمون حتى يستطيع أن يصل برسالته إلى العقول والقلوب وهذا هو جوهر الإسلام باعتباره رسالة كونية. أما إذا انفصل هذا الخطاب عن واقع الحياة ومتغيرات العصر فإنه لن يحظى بالاهتمام وبناء عليه .فالواجب «إحداث نقلة نوعية في الخطاب الديني شكلا ومضمونا» (رمضان جودت زيادة). فما هي مصوغات التجديد لدى هذا الشق ؟ ومتى يكون التجديد قادرا على تأدية الوظيفة والغرض المناط به ؟

أ ـ مصوغات التجديد :

ـ التجديد مشروع حجته ثابتة بالقرآن والسنة بما يجعل رسالة الإسلام موصولة في الزمان والمكان.

ـ الخطاب الديني يعد رسالة دينية ودنيوية ومن شأنه بل من واجبه أن يحرك الناس ويدفعهم إلى العمل والإنتاج مواكبة للعصر وما لم يكن هذا الخطاب تجديديا ينبض حياة فإنّه يتعثر في تحقيق مسؤولياته ذلك أن «مسؤولية الخطاب الديني مسؤولية كبرى دينيا وتاريخيا في إبراز حقيقة الإسلام بلغة راقية وإيصالها إلى حس وعقل ووجدان الإنسان المعاصر».

ـ تتنزل أهمية تجديد الخطاب الديني في ظل المشكلات الكبرى التي تشغل الإنسانية اليوم ليسْهم من موقعه في حل هذه الأزمات باعتباره جزءا من الضمير

العالمي المفكر فلا يمكن أن يقف هذا الخطاب ساكنا جامدا في ظل حركة دؤوب من حوله بل لا بد من مواكبة العصر بمشكلاته وتحدياته والانشغال بهموم الناس وقضايا المجتمع (التنمية ،الفقر، الصحة، حقوق الإنسان ،الحرية، البيئة ...).

ـ تجديد الخطاب الديني فرصة للاهتمام بمقاصد الشريعة في كل زمان ومكان والتركيز على القيم الإسلامية الدافعة إلى التقدم والرقي وأهمها على الإطلاق العلم والعمل باعتبارهما أداتين هامتين في تحقيق الحاجيات الحياتية فليس منطقيا أن تمنح الفرصة للآخر (الغرب) أن يتلقف حاجات الإنسان المتجددة ويحرص على إيجاد الحلول لها ولكن خارج إطار الشريعة التي ميزها الله بالختامية ومنّ بها على الناس لتحل مشكلاتهم في كل زمان ومكان (سورة المائدة،3) وذلك بالانكباب على دراسة الكليات العامة وتحليلها لاستنباط القواعد والأحكام الممكنة في ضوء ملابسات الواقع والحاجيات المستوجبة.

تواترت الدعوة إلى ضرورة تجديد الخطاب الديني باعتباره إشكالية حقيقية وجب التصدي لمواجهتها بشجاعة لكن ما هي ضمانات النجاح في هذه المهمة المعقدة ؟ ما هو المطلوب تحديدا تحت هذا العنوان تجديد ؟ فمن الخطر أن تتحول الدعوة من مطلب لتجديد الخطاب الديني أي عمل المفكرين والعلماء إلىّ عملية تجديد خطاب الدين نفسه أي الدخول في إطار المقدس الإلهي خاصة في ظل تواتر الدعوات المغرضة إلى أن «لا ثوابت» لا مقدسات «وأن النصوص الدينية ترتبط بسياقها التاريخي والجغرافي وأنها لا تفي بحاجيات العصر اليوم. يجري هذا حين يتسيد منطق القوة والايديولوجية ليصور ثوابت المسلم أمرا موهوما وجب تعديله أو تبديده» فما هي الاستراتجية الضامنة للنجاح في عملية التجديد ؟

ب ـ الاستراتجية التجديدية :

التجديد مشروع وكل مشروع يقتضي عديد الركائز التي تكفل ثباته في وجه العاصفة وفعاليته -رغم جهود المعارضين له- في تحقيق أهدافه. ونحسب أن هناك عديد العمليات المستوجبة في مشروع التجديد الديني -باعتباره عملية إصلاحية كبرى- لا يتّسع المجال هنا لتناولها باستفاضة، لذلك نكتفي بإثارة الإشكالية لمناسبات أخرى. فمعادلة التجديد الناجح تقوم على عديد العمليات المتصلة بالمنهج، بالمضمون، بمواصفات الخطباء، بطبيعة الجمهور المتلقي، بتشخيص إشكاليات الواقع وتحديد الأولويات فيها...الخ. وهي عمليات متداخلة لا تكاد تنفصل عن بعضها البعض. وفي تحليل موجز لهذه الإشكالية نذكر بالوظيفة الأساسية للخطاب الديني ألا وهي إيصال مضمون الدعوة الإلهية إلى الناس حتى تكون منهج حياة لهم أخذا في الاعتبار:

- ملابسات واقعهم، ومشكلاتهم الحقيقية فالواقعية مطلب أساسي في عملية التجديد.

- درجة استيعابهم للغة الخطاب فمسألة الافهام في غاية الأهمية في هذا المشروع.

- مختلف مكونات الفرد النفسية والعقلية والوجدانية... فهو الإطار الذي به ومن خلاله تسري روح التجديد.

ـ منهجا - يتعين تجديد آليات الخطاب لتشمل الوسائل الحديثة (الكلمة المسموعة، الصورة المرئية...)

- رسم خطة متكاملة لمشروع التجديد إذ لا تستقيم أهدافه وفائدته المرجوة متى كان ارتجاليا، خطة تبدأ بتشخيص دقيق للواقع الذي سيتخذ منه الخطاب إطارا يشمل ذلك إمكانيات الموارد البشرية ومهاراتهم الذاتية منها والمعرفية كما تراعى في ذلك

طبيعة المتلقي ومواصفات ثقافته، إضافة إلى رصد الإشكاليات وتحديد الأولويات فيها كالحاجيات الآنية وبناء عليها تحدد قائمة أهداف وترسم الخطوات والمراحل بإحكام ضمانا لتحققها. أما العمل فيتكامل فيه أداء الأفراد والجماعات والمؤسسات الاجتماعية بروح المسؤولية والثبات والعزيمة أخذا في الاعتبار المتغيرات المستجدة بصفة متواصلة قصد استشراف كيفية مواجهتها.

- على صعيد مضامين هذا الخطاب ضرورة التركيز على معالجة القضايا الآنية في الزمان والمكان مع استشراف ما يمكن أن يحدث لاحقا والاستعداد له فلا يمكن أن تختزل جهود العلماء في جانب بعينه (عقيدة، شؤون مجتمع، مسائل سياسية...) إلا من باب التخصص وإن كانت عملية التنسيق بين مختلف الكفاءات والتخصصات بما يضمن جدوى وفاعلية تلك الجهود. فالخطاب الديني (الذي هو مسؤولية العلماء والفقهاء والمفكرين..) وظيفته الأساسية الانسجام مع واقع الناس تمام الانسجام فهو مطالب بالتوجه إلى الإنسان حيث وجد لحثّه على العمل والفاعلية الملموسة ولتوجيهه إلى مناهج التنمية وبرامج البناء الحضاري الشامل بما ينهض بواقع الأمة ويجعلها جديرة بالمكانة التي خصّها بها الخطاب الإلهي «كنتم خير أمة أخرجت للناس».

ومجمل القول: إن تجديد الخطاب الديني اليوم بات ضرورة قصوى لها معيقاتها نعم لكنها لا تثني عزائم المجددين على الفعالية المؤدية لخلق واقع حضاري جديد ينهي حالة الجمود ويحيل على العمل المتواصل الذي يتجه صوب الهدف والغاية، والذي يتحدى كل ما يعيق بناء الكيان التاريخي للإنسان المسلم الموصول بجذوره والحامل لمشروع تقدمه.



الهوامش والإحالات

1) الخطاب الديني: نسبة الخطاب إلى الدين المقصود هنا الدين الإسلامي، وإن كان يسمى الخطاب الديني غير الإسلامي خطابا دينيا، كالخطاب الديني النصراني، واليهودي...
2) المرجعية النصية: المقصود بهذا المصطلح القرآن والسنة
3) ملاحظة: وردت الإحالات داخل متن هذه الورقة

دلالة أسماء العلم في توليد المعنى وصياغة المبنى في رواية «متاهة آدم» للكاتب العراقي برهان شاوي

عمر السعيدي / قاص وناقد، تونس

تبدأ هذه الرواية بمقدّمة نتعرّف من خلالها الشخصية الروائيّة المبتَدَعة من الكاتب نفسه والتي قُدِّمتْ لنا على أنّها تفكّر في كتابة رواية وتتهيّأ لضبط مادّتها وتشكيل بنائها. وهذه الشخصية المفترض فيها كاتبا هي آدم البغدادي. وهي شخصية مكلومة موجوعة، تطاردها كوابيس الحرب والموت المرتبطة بواقع العراق السياسي وانتفاضات أقاليمه الجنوبيّة وتمرّد أكراد شماله. إنّه عراق التسعينات (دوّى انفجار هائل فاهتزت البناية. فزّ آدم البغدادي من نومه مرعوبا على صوت الانفجار الذي ارتجّت لقوّته جدران الشقّة وأرضيته... نهض قلقا ليطلّ من النافذة المشرفة على مشهد مفتوح من بغداد فرأى دخانا كثيفا يتعالى من جهة منطقة الصّالحيّة) ص 9. في هذه اللحظة استحضر صورة صديقه الجامعي العراقي الذي هاجر إلى دول الخليج وحمّلة حكايات وأسرارًا يمكن تحويلها مع ما احتفظت به ذاكرته من أحداث تصف معاناة العراقيين في حلّهم وترحالهم في سنوات الجمر إلى عمل روائي يحكي مأساتهم. ولكن عمليّة الابداع الروائي صعبة فلا يكفي أن تسمع من الآخرين سردا لأحداث عاشوها ولا تصويرا لمشاعر فارقة ألمّت بهم حتى تكتب رواية. هذه هي أسئلة الكتابة التي تساءلها آدم البغدادي. وسيظل يسألها والرواية تتقدّم فصلا فصلا وأبطالها يظهرون على مسرح الحياة ويختفون، ينحتون كيانهم، فيفلحون حينا ويفشلون، يحزنون، يفرحون، يقبلون على الحياة بنهم وفي لحظة غفلة تزلّ أقدامهم فيقعون ويختفون من مسرح الحياة. يسألها آدم البغدادي ويسألها آدم التائه، بطل الرواية الرئيس الذي أوكلت إليه مهّمة كتابة الرواية. وتسألها حوّاء المؤمن زوجة آدم التائه وهي تقع صدفة على فصول من هذه الرواية التي يكتبها زوجها «المرأة المجهولة «أو متاهة آدم». ترضى عن فصول قد تكون هي بطلتها. تستغرب سير أحداث لم تكن تتوقّع نهايتها. تقيس بعضها على حياتها الخاصّة. وقد تتقمّص حيوات متخيّلة أنشأتها الرواية فيصبح متخيّل الرواية واقعها ويصبح عالم الرواية عالم الحقيقة في نظرها ولا فرق. تنتصر لبعض الشخصيات، وتشك في أخرى ولا تقتنع بسلوكها، بل وتسخط على آخرين كالمحقق آدم التكريتي وممارسته أبشع أنواع التعذيب على المتهمين زورا من خلال تقارير ترهب المنتقدين للنظام والمعارضين له على حدّ السواء بل وتفكّر في إقامة موكب عزاء لهم كما لو كانوا من الأئمّة الشهداء. فتتهيّأ

لهذه المناسبة بلباس يلائم المناسبة وتقرأ الفاتحة ترحّما على أرواحهم. ومن وراء هذا وذاك راو يراقب ويطلب تعديل سير الرواية والحفر في دواخل شخصياتها. ويظل آدم التائه يسأل حوّاء المؤمن ليستفسر عن فعل أتته شخصية أو عن رأي اتّخذته. الرواية يكتبها أبطالها أليست هذه هي فلسفة برهان شاوي؟.

الرواية مشروع حياة جماعي وعالم حقيقي يجري على الأرض وتفعل فيه السياسة فعلها ويتشكّل من أغوار النفس وفعل التخييل وحركة الحياة وثقافة العالم وخصائص البيئة. ذلك هو مفهوم الرواية عند برهان شاوي. وتنتهي الرواية بانتهاء الدور الذي تكون الشخصية قد أدّته فبنت الصرح صرح الرواية واستكملت الفعل الفعل الروائي، أي فعل الحياة .ولذلك حين تنتهي الرواية في فصل «سبات آدم يقظة آدم». ينتهي دور آدم البغدادي ليس في الكتابة وحدها وإنّما في الحياة أيضا. (طوى آدم البغدادي آخر صفحة كان قد دوّن عليها ملاحظاته وتعليقاته على النّص الروائي الذي كتبه والذي أطلق عليه عنوان متاهة آدم) وبانتهائه يأتي آدم العراقي زائرا دون سابق معرفة ولا استئذان. يطلب كأس عصير فيسرع آدم البغدادي ليقدّم واجب الضيافة. لكنّ طلقة كاتمة قاتلة تأتيه من الزائر الغريب ترديه قتيلا. (اتّجه آدم البغدادي إلى المطبخ. فتح الثلاجة وأخرج الدورق الزجاجي الذي كان فيه بعض عصير البرتقال وهمّ بسكبه في القدح الذي كان أمامه. فجأة أحسّ بوخزة في مؤخّرة رأسه وخزة صغيرة لكنّها مؤلمة لم تستمرّ سوى ثوان. أحسّ بالظلام . . الظلام وبخفّة هائلة ص 327). إنّه موت الكاتب وحياة الفعل الروائي. كم هو جميل هذا التّصور من برهان شاوي.

وبين المقدّمة والخاتمة يتشكّل جسد الرواية قسمين. قسم جاء تحت عنوان «متاهة آدم» ويضم تمانية فصول هي :

1ـ الكابوس

2 ـ يوم عادي . . عادي جدّا

3 ـ محنة حوّاء المؤمن

4 ـ النساء خلقن هكذا

5 ـ أحلام وكوابيس

6 ـ هروب آدم التائه

7 ـ حمار في السرير

8 ـ المرأة المجهولة.

وقسم ثان جاء تحت عنوان : المرأة المجهولة أو متاهة آدم.

ويضمّ الفصول التالية :

النّهاية

تحوّلات حواء المؤمن

تحوّلات الدكتور آدم التائه

صلاة. وقبر. اشباح واغتصاب.

الجنّي الأزرق

باب الضباع

طفل الخطيئة

شهران من الشكّ

بصقة النّهاية.

الشخصيات ومتاهة الأسماء

تَسَمَّى أغلب شخصيات الرواية من الرجال باسم آدم إلاّ فيما ندر. وتَسَمّى أغلب شخصيات الرواية من النساء بحوّاء. ومن هذا المنطلق نجد أنفسنا أمام قصّة آدم وحواء أي قصّة الإنسان بين المقدّس والمدنّس. يقبل على الخطيئة ويستملحها أو يأخذ بالايمان لينجو من الضلال. وما إن يقع في ظنّه أنّه استقام حتى تغلبه شهوته وتوقعه فعلته من جديد.

يُتبع الموصوف آدم بنعت فيصير الاسم مركّبا نعتيا. وقد يبدو لنا هذا النعت في حقيقته جينة من جينات التمييز بين آدم وآدم أو بين إنسان وآخر. فلعلّها تلك الخصائص التي يكتسبها الإنسان بفعل الجغرافيا

والدّين والعرق والثقافة : آدم التائه وآدم الولهان وآدم عصمان وآدم كوناي وآدم المطرود وآدم الصّاحب وغيرهم. عرب وكرد وترك وفرس. عراقيون يجمّعهم الوطن برغم العرق والدّين. وجميعهم مكتوون بحكم الدكتاتور وإيديولوجية الحزب الواحد.

وكذا الأمر بالنسبة لشخصيات الرواية من النساء. فكلّهن حواء وما يميّزهنّ هو اللقب أيضا. قل جينات خاصّة تمييزيّة . حواء المؤمن وحواء الغريب وحواء الصائغ وحوّاء كوناي وحواء اللهيبي وحوّاء الفاكهاني. كلّ النساء واحدة. فكأنّ الرجال جميعهم مثال مستنسخ عن أصل وكأنّ النساء جميعهن مثال مستنسخ عن أصل. أوليس آدم هو الجدّ هو الأصل، هو الواحد هو الأوّل خلقا والأوّل سكنا بالجنّة وأوّل المتذوّقين من ثمرها وأوّل القاطنين الأرض، أليس هو النبي؟. ونحن جميعنا متعدد آدم. أو ليست حواء هي الأمّ وجميع النساء متعدّد حوّاء. كل آدم يحبّ ويكره ،يخطئ ويصيب. يأسف، يفي بالعهد ويخون. يأخذ بالباطل ولا شيء ينجيه من نفسه. قطعة في دولاب نظام حكم آيل إلى السقوط. شكّاك وشكه يقين. يسعى للذّة وحين ينالها يشعر بالتخمة وعدم الرغبة. قد تصيبه حالة من الندم ولكنّه يعود إلى المكابرة بعد حين. النسيان وحده كفيل بالذاكرة.. يصادق ويظلّ متهيّبا الصّديق خائفا متى يصيبه بالسّهم القاتل، يخاف السلطة، ويتقرّب منها وهو يدرك فسادها، ينافقها طمعا في بعض ثمارها. يتناسى إلى حين جورها، كتائه أو لا مُبَال. سلطة البعث في العراق، عمياء، باطلة، كَلُوبُ يتملّكها سعار فتقتل وتسجن وتشرّد ويكون ممنونا إلى الله من نجا بجلده من بين براثنها ولكن الغربة لا تنسي الوطن، وإن كان العراقي في الصين.

أليس هذا هو التيه والحيرة ؟. فما الحقيقة وما الباطل وما الآنا وما الآخر ؟ أليس في كل النساء حوّاء المؤمن وفي كلّ الأوادم آدم تائه ؟.

شخصيات الرواية وأدوارها.

1ـ الأوادم :صانعو الكتابة :

في هذه الرّواية ثلاث شخصيّات اختصّت بالرّواية تصوّرا وصياغة ومعاني.

آدم البغدادي فكّر في كتابة رواية بطلها بعض من سير شخصيات عراقيّة وخليجية. فكر في الشكل الأدبي السردي الذي سيحمل المعنى، لكنّه أوكل هذه المهمّة لشخصية ابتدعها هي آدم التائه. وهي في كلّ الحالات شبيهه أو مخلوقه الذي نفخ فيه من روحه. هل نقول إنّ آدم البغدادي هو مؤسّس الفكرة وآدم التّائه مبدعها ومنجزها؟. الأوّل هو الفكرة تراود كاتبها والخيال يهيم به والثاني هو محقق الشكل الفني والمعنى. أم هما معا واحد وليس الأمر أكثر من لعبة أسماء.

وإذا ما رضي الراوي عن اتجاهات سرد الأحداث عند آدم التائه علمنا أنّ البطل كان وفيّا للفكرة والمثال وإذا ما لم يرض وتساءل عن إمكانيات التعديل. قلنا ربّما ثار آدم التائه على منشئه وما رضي أن يكون مجرّد صوته أو يده التي بها يكتب. وإذا ما صادف أن طابق فعل آدم التائه متخيّل آدم البغدادي نستنتج أن الشخصية المبتدعة ظلّت وفيّة للمثال، بل هي المثال نفسه. ألم تنته الرواية باكتشاف آدم التائه علاقة زوجته بالشاب اللبناني وقراره الهجرة إلى إحدى دول الخليج للتدريس وهكذا نكتشف مرّة أخرى أن كتابة هذه الرواية هي كتابة تقوم على الخداع والوهم لا على الحقيقة واليقين وهذه هي روح الأدب وفنيته. وعلى القارئ أن لا يبحث عن الواقعي أو الحقيقي في الرواية فلا شيئ غير الايهام بالحقيقة. فالرجل الذي حمّل آدم البغدادي أسراره وحكاياه في أوّل الرواية نجده في آخر الرّواية فكر في الهجرة إلى بلد خليجي (نظر إليها أي آدم التائه ووجهه يفيض فرحا : أخبرا سنسافر إلى الخليج ياحوّاء. «لقد حدّدوا لي موعدا للمقابلة للعمل كأستاذ جامعي». لم تستوعب حوّاء المؤمن الجملة بالكامل أوّل ما سمعتها لكنّها أحسّت وكأنّ كارثة ستحلّ بها

... لم يعرها اهتماما كبيرا وهو يتّجه للحمام. "عليّ الذّهاب إلى المكاتب السياحيّة والسّؤال عن تفاصيل الرحلات إلى دول الخليج .") ص 319/ 320. الاثنان واحد. أما الشخصية الثالثة أي آدم العراقي فقد قَتَل كاتب الرواية آدم البغدادي لأنّه لا موجب لحياة بعد أن أتمّ فعل الإبداع. شخصيات تتقاسم الأدوار من ناحية ويُقصي بعضها بعضا من مسرح الحياة. وهذه هي المتاهة بعينها.

2 ـ الأوادم مقترفو الخطيئة ؟

والد آدم التّائه يشكّ في أبوّته لابنه، شكّه في زوجته التي تخونه مع قريب، كان هذا الابن ثمرة تلك العلاقة. ولكنّه سكت على مضض وأخفى الأمر لدوافع خاصّة. ساهم في تعليم ابنه حتّى تخرّج لكنّه لم يظهر له حبّا أبدا وبدافع إغاضة أمّ آدم التائه أي زوجته كان يضاجع نساء كثيرات أمامها دون خجل وكان هذا يعذّبها ويرهقها إلى أن ماتت. وما فتئ حين فارقته يتقرّب من حوّاء المؤمن زوجة ابنه مستغلاّ تواجده الدائم معها بالبيت في غياب الابن فيحادثها ويعابثها فأخذت تستلطف مراودته ثمّ شرعت تغويه إلى أن كان يوم شعرت فيه بالرغبة في الجنس. وكان العمّ مثارا وهي جميلة ورغبتها لن تخمد وقد تهيّجت. فمارسا الخطيئة واستحلياها إلى أن كان يوم صار شكّ الابن في أبيه قويّا، مريبا فقرّر الهجرة إلى خارج العراق، إلى الأردن أوّلا وأودعه دار المسنين ببغداد. وكذا نفس الأمر مع المهندسة حوّاء كوناي تركيّة ألمانيّة. هاجر والدها مع أمّها إلى ألمانيا خفية قبل زواجهما فرارا من العائلة وهناك تزوّجا. وفجأة مات الأب وترك البنت يتيمة غريبة، مع جراية تقاعد ضعيفة. عملت الأمّ وتعبت من أجل تعليمها ثمّ ماتت هي بدورها فجأة وقد صارت البنت شابّة. اجتهدت في دراستها حتى تخرّجت مهندسة بناء. خطبها عمّها آدم كوناي لابنه آدم تورك فتزوّجا ولكنّه كان عاجزا عن ممارسة الجنس وكان الابن سائق شاحنة يخرج في سفرات طويلة لينسى ثمّ يعود بعد أيّام. صارت حوّاء كوناي تغوي عمّها خاصّة وقد سبق أن مارست الجنس في الجامعة مع صديقها التركي آدم عصمان، إلى أن تمكّن منها فاكتشف بكارتها وقد كانت رتقت الغشاء استعدادا للزواج. غضب حين عرف الحقيقة وتعمّقت مأساته بانقطاع النسل. اسْتحْلى مع ابنة الأخ ممارسة الجنس العنيف وقول البذاءة إلى أن أصيب بالجنون فانتحر بمسدّسه.

منْ مِنَ البنتين حوّاء المؤمن ومنْ منهما حوّاء كوناي؟. منْ منهما التركيّة ومن منهما العراقيّة. لماذا سعت كلتاهما إلى إغواء العم وممارسة الجنس معه. ثمّ ما الذي جعلهما يشتركان في حبّ جنس المحارم والدّوس على المقدّس؟ ثمّ كيف التقت أمزجتهما على نفس مشاعر الهوس بالجنس ؟. كلتاهما تعرّضت للاغتصاب في أوّل الأمر وعاشت تحت نفس الضغوط العائليّة. حوّاء أغوت آدمها وآدم في النّص المقدّس هو الزوج. أما هنا في دنيا الرواية فحوّاء أغوت محرما ومارست معه الجنس. كانت نتيجة إغواء حواء لآدم في الجنّة الطّرد إلى الأرض. أمّا نتيجة إغواء الآدمين في الرّواية فكان الإبعاد والنفي مرّة والجنون والانتحار مرّة أخرى. لاشكّ أنّ اشتغال الكاتب على حواء الأولى والثانية هو اشتغال على الجانب الموحّد من التكوين النفسي والجنسي للمرأة وهو سمة التماثل بينهما. وفي النّص الروائي حواءات أخْريات فكّرن بالخيانة وزيّنها بالصّداقة الجارفة حينا وبحبّ الفنّ حينا بحثا عن المختلف عند رجال غير أوادمهنّ لكن حياتهن انتهت بجريمة قتل. كلّ في شقّتها دون معرفة القاتل، وكان مآل المتهّم الأوّل الفرار من الوطن والمتّهم الثاني الإعدام باطلا.

3 ـ حواء وغواية لم تتمّ: حوّاء تبحث عن مغامرة في الحبّ.

حواء الغريبة: طالبة حقوق بالسّنة الرابعة. زوجة لابن خالها الضابط العسكري بالجيش العراقي. مثقّفة، محبّة للأدب والحياة. تفتقد وجود زوجها الذي يأتي

في إجازة ليوم أو ليومين ثمّ يغادر إلى الجبهة. وإذا لا امتلاء عاطفيّا تحقّق. يؤنسها في هذه الوحدة والدها المثقّف، المتحرر، قارئ الروايات. اطلع على رواية آدم التائه وأبدى رأيه فيها. تبنت البنت معظم آرائه النقديّة. وأبدتها لأستاذ الادب آدم التائه. ومن خلال الحديث عن الأدب والفنّ نشأ إعجاب تحوّل إلى حبّ. ففكّرا معا في تسويغ شقّة دفعت حوّاء الغريب مصاريفها والتأثيث. يلتقيان فيها معا لبعض الوقت بعيدا عن الرقيب، كلّما تيسّر الأمر. ولكنّ اللقاء لم يحصل. اختلفا في الموعد. جاءت وجاء بعدها لمرّات ولكن الباب مغلق ولا أثر لمجيئها إلى أن انتشرت رائحة تعفّن جسدها. فجاء الأمن. وخوفا من أن تلبسه الجريمة وقد شوهدا معا في أكثر من موعد. قرّر آدم التائه الهروب إلى الأردن ثمّ الهجرة إلى ألمانيا وطلب اللجوء السياسي.

حوّاء الصائغ: زوجة رجل الأعمال العراقي آدم الولهان التقت وزوجها آدم المطرود في نزل اللوبي بإسطنبول على البحر الأبيض المتوسّط في ندوة دوليّة مخصصة للفن المعماري الهاي تيك. تعارفوا وتوطّدت بينهم العلاقة. قاموا معا برحلة بحريّة إلى القلعة. حوّاء الصائغ مثقّفة، تكتب الشعر العاطفي، وتهتمّ بالأدب. انجذب إليها آدم المطرود هذا المهندس المحب للفن التشكيلي. أشياء كثيرة ربطت بينهما : الفن والشعر والمشاعر. وسيسعيان إلى التزاور في بغداد عند العودة وعيش قصّة حبّ صمتا. لكنّ يحصل ما يربك هذه العلاقة الجميلة. تموت حوّاء الصّائغ في شقّتها ويتّهم آدم المطرود بقتلها ويبدأ استنطاقه ثمّ سجنه وإعدامه.

نلاحظ من خلال الزوجتين حواء الصائغ وحواء الغريب. أنّ حواء بصفة عامّة تحبّ الشعر والفن التشكيلي والرواية وتسعى إلى البوح. وأنّ الفنون تبدو وكأنّها مصدر غواية تخرجها من عزلتها وتدفعها إلى التّحرر والتعبير عن ذاتها. وفي كلتا الحالتين كان الفن والثقافة هما الباب الذي يسمح لهما بالتواصل مع الحبيب. فوالد حواء الغريب يتحدّث معها في شأن رواية آدم التائه وربّما ناقشها في كثير من التفاصيل الخاصّة بالحبّ. وزوج حواء لا يرى مانعا في أن تلتقي زوجته آدمَ المطرود في المنزل في غيابه ما دام الغرض شريفا أي الحديث حول الأدب والفنّ وبالتالي الترفيه عن الزوجة وتحرير طاقتها الابداعيّة والعاطفيّة. لكن حواء الأولى وحوّاء الثانية تنشدان القرب من هذا الصّديق الغريب. وتتفتّحان أكثر في حضرته وربّما فكّرتا أيضا في تذوّق الطعم المختلف عن آدم الزوج. كلّ منهما سعت أن ترتاح للحبيب .وكلّ منهما تفكر مستقبلا في ممارسة الجنس.

تموت الأولى وحيدة في شقّة غريبة بعيدة عن بيتها مع ما يلحق ذلك من عار وتموت الثانية وحيدة في شقّتها هي أيضا وتعتبر ميتتهما جريمة مقترفة لا غير .. هل أنّ حواء في هذين المثالين هي رمز للنّية يخطئها القدر أم للاشتهاء والرغبة يطفئها الموت.

4 ـ «متاهة آدم» نصّ تتضافر فيه نصوص

الرواية عالم وحياة. وكتابتها تتطلّب دراية ومعرفة بفنّ الكتابة عامّة وبفنّ كتابة الرّواية خاصّة ولا يكفي أن تمتلك التقنية ولا تعرف كيف توفّر مادّتك التي منها ستنسج حكايتك. ولذلك كان لزاما على كاتب الرواية أن يكون مثقّفا متبنّيا لكثير من المعارف لأنّ نسج رواية يتطلّب سدى خاصّا وخُيوطَ لُحْمة مختلفة المادة واللون والحجم. وهذه الخيوط هي اللّغة أوّلا وضرورة أن تلائم موضوع الرواية إلى جانب مجموعة معارف في التاريخ والجغرافيا وعلم النفس والفنون والقانون والفلسفة والنّص المقدّس والأساطير وغيرها. ويقع توظيف هذا بقدر حاجة الكاتب إلى بناء الشخصيّة وتأصيلها في المكان والزمان وإنطاقها برؤى العصر ولغته ووعيه. أمّا على مستوى الخطاب فإنّ الكاتب يركبّ خطابات مختلفة ليبني خطابا روائيّا موحّدا، خاصّا. لأنّ الرواية جنس أدبي يحتوي كلّ الأجناس الأدبيّة الأخرى ويوظّفها

لبناء معماره الخاصّ. وسنبيّن كيف أنّ برهان شاوي كان مدركا أن الرواية تُحيل على تعدّد الخطاب وتنوّع المعارف ممّا يجعلها نصّا جامعا.

النص المقدس : القرآن

قال تعالى : **قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ» * قَالَ «فِيهَا تَحْيَوْنَ وفيها تَمُوتُون وَمِنْهاَ تَخْرُجُون»** الأعراف 24/ 25.

ـ الأخبار والسّيرة الذّاتيّة : ومن خلال اللقاءات معه سمع منه قصصا مختلفة عن رحلته من لحظة خروجه من البلاد حتّى عودته القصيرة إلى بغداد التي انتهت نهاية فاجعة ص 11.

ـ جغرافيّة المدن وخصائصها : يقع القسم الخاص باللاجئين في الطابق الخامس من بناية بلديّة «ركلنك هاوزن» الألمانيّة التي تقع ضمن منطقة الروور الشّهيرة بمناجم الفحم والتي تتبع مقاطعة نورد راين فستفالن.

ـ السينما : نقل مشهد من فيلم : (كان الفيلم يروي قصّة امرأة يهوديّة هربت من الجنود الألمان وحينما وصلت إحدى القرى اختفت في كوخ أحد الفلاحين الأغنياء الذي أعجبته حين رآها ولم يخبر عنها واتّخذها عشيقة) ص 34.

ـ علم النفس ونظريّة الإبداع : أتذكّر المحلل النفسي والمفكّر «غوستاف يونغ» ونظريّته عن جبل الثلج في توضيح العلاقة بين الوعي الذي يشبهه بالقمّة البارزة من جبل الثلج وعن اللاّوعي الذي يشكّل ما تبقّى من الجبل المغمور في أعماق المياه فهل يستمدّ الكاتب من لاوعيه وبلا وعي أثناء تشكيله وإنجازه للعمل الفنّي. ص 40

ـ التاريخ والسياسة : كان العراق يمرّ بمشاكل سياسيّة وحرب أهليّة بين الحكومة والكورد الذين كانوا يقاتلون في الجبال وكان كلّ من ينهي دراسته عليه أن يخدم إلزاما في الجيش وكان معظمهم يرسلون إلى جبهات القتال في الجبال لمواجهة البشمركة الكورد ص 44.

ـ حكايات الجن أوالخرافات ص 320

مدّ المخلوق الفضّي المائل للإخضرار وجهه لها فامتدّ لأكثر من متر حتّى صار وجهه قريبا منها على بعد سنتمترات قليلة. لم يكن يتنفّس وبرغم وجود أنف يتوسّط وجهه الخالي من الملامح إلا أنّ أنفه كان بلا منخرين. أغمضت عينيها خوفا، لكن بعد ثوان فتحتهما فرأت في موضع عينيه ما يشبه المجرّات والكواكب والسّحب الكونيّة ثم سمعت صوتا وكأنّه صوت ميكانيكي..)

ولو تتبعنا متن الرواية لوجدنا عشرات المعارف والفنون الموظّفة. لعلها الرواية المعرفيّة التي يؤمن بها برهان شاوي وصرّح بها على لسان أحد أبطاله. (إنّها الرواية المعرفيّة التي لا تعتمد على قصّة الأحداث وإنّما على ذلك التراكم المعرفي الذي يمنح القارئ ليس المتعة الأدبيّة فحسب وإنّما المتعة الفكريّة كذلك) ص 117.

التجريب في رواية متاهة آدم :

في كلّ فصل من فصول هذه الرواية إلا عددا قليلا قد لا يتجاوز الفصلين نلاحظ نوعين من الخطوط المستعملة في الكتابة. خط عادي وخط سميك. الخطّ العادي يتعلّق بالسّرد والحوار وسير الأحداث. الخطّ السميك يحتل حجم فقرة من النص أو نصف صفحة ولا يتعدّى الصفحتين إذا طال وأحيانا هو جملة بسيطة أو مركّبة. وهو كالهوامش التي ترتبط بمتن الفصل وتتعلّق بالجانب الفنّي منه. مرّة تُفْهم على أنّها آراء تهمّ القارئ وفي أغلب الاحيان هي ردود فعل ثلاث شخصيات فاعلة على سير الأحداث وقد تكون ردود فعل الكاتب آدم البغدادي نفسه على طريقة توجيه النّص من قبل آدم التائه أو هي نقد ذاتي يقوم به آدم التائه نحو آراء أخذ بها أو أتتها حواء المؤمن، وأحيانا هي

ردّة فعلها تجاه أحد الكاتبين. تسأل أسئلة منطقية أو تسأل أسئلة محتار حول بعض الشخصيات التي قد ترى نفسها فيها.

- يجب تعديل هذا الفصل بأن يتمّ التوسّع في وصف مشاعر حوّاء المؤمن الجنسيّة ص 24.

- هذا الفصل فيه الكثير من الأحداث المهمّة. ربّما يُفضَّل أن يتمّ الكشف عن علاقة الأب بحوّاء المؤمن زوجة ابنه ص 32.

- بعد قراءة هذا الفصل شعرت بالتوتّر الجنسي هل هذا الإحساس سيراود كلّ من يقرأ هذا الفصل؟ .

- هذا الفصل يمكن بحدّ ذاته أن يكون رواية لكنّي أعرف بأنّ الدكتور آدم التائه سيمرّ بتحوّلات كبيرة في الفصول اللاّحقة ص 75

- هل أنّ آدم المطرود هو أنا أم شخصية أخرى حقّا؟ ص 98.

- لم يدوّن آدم البغدادي ملاحظة وإنّما اكتفى بملاحظات حوّاء المؤمن ص 117

- انتبه آدم البغدادي إلى أنّ تضمين الرواية نصوصا شعريّة هي تقنية قديمة ص 130

- لم تفهم حواء المؤمن لماذا ترك زوجها قصّة المهندسة التركيّة حوّاء كوناي حتّى النهاية. كانت متلهّفة لسماعها ص 176

- أحسّ آدم البغدادي بالحزن على مصائر أبطال آدم التائه وأعجب لتوقّفه عند كلّ هذا الكمّ من التّفاصيل ... ص 255

- لا أدري كيف سأمضي بهذه الشخصيات نحو مصيرها الروائي فأمامي نهايات متعددة للدكتور آدم وزوجته حوّاء المؤمن ص 296

- أحسّ أنني أتدخّل أكثر من اللازم في تقييد وتحديد حركة الشخصيات في هذا الفصل وهذا ينقص من الحرّية الإبداعيّة وحرّية الشخصية الرّوائيّة ص 312

خـاتمـة :

ألاحظُ في الختام أنّ هذه الرواية هي رواية قصّة الكتابة وأنّ موقف القارئ المغيّب عند نهاية كلّ فصل اغتصبه منه الكاتب آدم البغدادي أو آدم التّائه اللّذان هما واحد. وأنّه في هذه الرّواية لم يُكْتفَ بالحديث عن الشخصيات وبتصوير دواخلها أو مواقفها وإنّما تحوّلت إلى سُلَط نقديّة بل ومساهمة في كتابة هذا النص الرّوائي. وهذا شيء جديد لا أعتقد أنّني قرأته في عمل روائي آخر يحسب لبرهان شاوي وحده.

- الرواية : متاهة آدم

- الكاتب : برهان شاوي

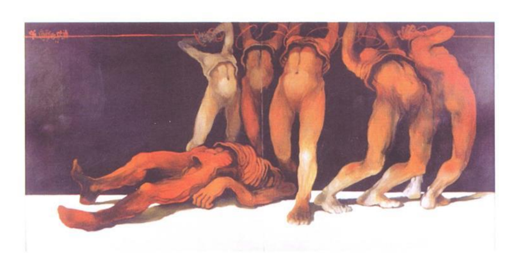
- عدد الصفحات : 328

- سنة النشر 2012

- دار النشر : الدار العربية للعلوم ناشرون

التّمسرح التّشكيليّ للجسد
في أعمال الفنّان التّونسيّ المنجي معتوق

رياض بن الحاج أحمد / باحث، تونس



أجساد في نسيج، 1 × 2 م، ألوان زيتية على قماشة

تقديم الفنان :

ولد «المنجي معتوق» سنة 1956 بسيدي علوان من ولاية المهدية بالجمهورية التونسية حيث نشأ وتربى. أحرز على شهادة الأستاذية سنة 1979 في مجال الاتصال السّمعي البصري وذلك بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس. قام بتكوين في مجال الرسوم المتحركة كما أنجز العديد من الرسوم الخطية في مختلف القصص والمجلات على سبيل الذكر مجلة «قوس قزح» مع «الشادلي بن خامسة». «ثم اشتغل بعد ذلك كأستاذ في مدرسة إعدادية بسوسة ثم انتقل بعد ذلك بالتدريس بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس. شارك في عديد الملتقيات والمعارض الجماعية. وقد كان أول معرض شخصي له سنة 1996 بقاعة «كليستي» ثم تتالت بعد ذلك معارضه في إطار فردي وجماعي.

إن التجربة التشكيلية للفنان «المنجي معتوق» تبرز اختياره الجلي في بعض جوانبها التعامل مع الجسد، حيث يجعله في بحثه تعلّة فيوظفه في محامله فيجعله كموضوع وكشغل شاغل له إذ لم يعد معه ذلك الأخير مجرد متمم من متممات اللوحة، بل أصبح عنصرها الرئيسي في مستوى المساحة والمعالجة بل أنه يتجاوز مفهوم الجسد في حد ذاته لأجل طرح جملة من القضايا الإنسانية والوجودية، أو المسائل التشكيلية بمفردات فيها من الطرافة والحداثة الشيء الكثير قد تصل أحيانا إلى مستوى تخوم الابداع حين يجانس معها مثلا إيحاءات لفنون أخرى فتنصهر معها وتتجاوزها كالفن المسرحي مثلا ليأتي الجسد دالا عن عنونة علاقة التواصل بينهما ومتمسرحا أمامنا في تشكيلات عدة.

جدلية القوى الحركية: لوحة أجساد في نسيج

لقد اعتمد معتوق ضمن لوحته أجساد في نسيج على مجموعة من الأجساد ذات بنية مورفولوجية مفتولة العضلات قوية تتحدد في مستوى الهيأة والشكل الخارجي لتعطي لنا إحساسات بالمقاربة بينها وبين الأجساد المسرحية، وهي تلك التي يقول فيها «حمادي الدليمي» «إن السؤال هنا لا يهتم فقط بالرسم أو الأثر بل بمسرحة الجسد وهي أعلى درجات الإبداع عند المبدع» (1). هذا من حيث المنظر الخارجي لكن نلاحظ أن هذه الأجساد هي أجساد مقطوعة الرؤوس تميح بنا

نحو المطلق ويشير إلى ذلك الباحث المنصف نوار قائلا: «الأجساد غالبا عند معتوق بغير رؤوس وملامح واضحة، فهي أجساد نكرة مجهولة النسب والهوية وهي بهذا ترقى إلى مستوى الإنسانية» (2) فالأجساد ترقى إلى مستوى المطلق من منظور أنه قد غيبت أجهزتها التناسلية كما أنه لم تحدد هويتها في اللوحة انطلاقا من تغييب الخصوصية المعمارية أو الثقافية مثل اللّباس والوشم ولون الجسد مما حدا بالأجساد أن تتحول بالتالي من المطلق إلى الطلاقة والإطلاق المتجسّم في فعل الحركة التي تتوافق من حيث البنية الجسدية والفعل المجسم مع نضيره المسرحي.

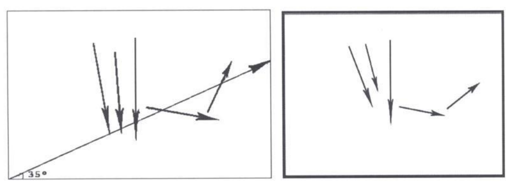
فإذا اعتبرنا قوس الإطار المسرحي والقوس الخاص بخشبة المسرح معادلا لإطار اللوحة الفنية في فن التصوير فإن نشر الشخصيات أو توزيعها داخل هذا الإطار المسرحي ينبغي أن يكون مدروسا أو مرضيا للجمهور، ويعني هذا أن كل الحركات ينبغي أن تتم الموازنة بينها بشكل أو بآخر.

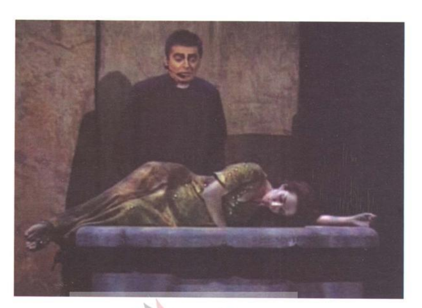
ذلك هو الشأن بالنسبة لعلاقات التواصل في الحركة التي نجدها في هذه اللوحة التي تأتي لتتمظهر في الأيادي والأصابع في المقام الأول التي أتت كدليل إشاري دالة على الانقباض والقيد والتي حدّدت وجهة حركة الأيادي التي باتت دالّة على النظام انطلاقا من الأيادي المقيدة، ومن ثم الأجساد التي أتت متمظهرة في اتجاهات الحركة الغير منتظمة ومن ثم المنتظمة.

الحركة المنتظمة والغير منتظمة :

الحركة المنتظمة :

كما هو الشأن بالنسبة للصورة المسرحية فقد لعبت الأيادي في هذه اللوحة دورا أساسيا فأتت في المقام الأول بعد غياب الوجه فباتت كأبلغ أدوات التعبير إذ عبرها ومن خلالها قد تحدّدت حركات معظم الأجساد المقيدة، إذ أن للأيادي دورا هاما تعبيريا سواء في الأعمال الفنية التشكيلية أو المسرحية إذ أنها تستخدم في تحقيق عدد كبير من الأفعال التي تلعب دورا هاما في الأحداث، فهي التي تقبض على الخنجر أو تشهر السيف كما ترفع الكؤوس وتتبادل الخطابات وتصافح الأيادي الأخرى وإلى جانب ذلك تتدخل الأيدي بشكل مباشر في الإفصاح عن مكنون النفس أو دلالات الموقف ذلك هو الشأن بالنسبة لهذه اللوحة التي أتت فيها الأيادي دالّة على مأزق مثلها فعل التقييد والذي حدا بها نحو الانقباض وانعكس على جميع الأجساد التي انحنت وتقوّست جذوعها إلى الخلف متأثرة بالخيط الذي شدّها وقشعها في المستوى العلوي فأتت الأيادي مرفوعة إلى الأعلى ومشدودة إلى الخلف ممّا





مشهد من مسرحية "سيدة باريس" "Notre Dame de Paris"

دفع بمرافقها أن تظهر في مستواها العلويّ وعلى هذا الأساس أمكننا أن نتحدث عن النظام انطلاقا من هذا المستوى من التجسيد الذي تحول تنازليا لتتغير بالتالي من النظام إلى اللانظام. .

الحركة الغير منتظمة :

يبدو الخيط الذي يوجد في الأعلى والذي به ومن خلاله تحدّدت حركة الأيادي فجاءت منقبضة إلى الخلف محددا لنوعية الحركة التي انتهجتها الأجساد سبيلا ، ذاك أنه من خلال الانقباض الذي أتت عليه الأجساد المبتورة الرؤوس نجد محاولات للحراك من خلال الاستماتة للتحرر، وعلى هذا الأساس يأتي الجسد منقسما إلى طرفين متنازعين، طرف علوي هو مقيّد، وطرف سفلي تتغير حركته من أجل الانفلات وهذا ما نتبينه من خلال صورة الأجساد التي أتى نصفها العلوي منقشعا إلى الخلف على غرار القسم السفلي الذي جاء مائحا إلى الأمام وعلى هذا النحو نلاحظ أن منتصف الجسد يمثل محور انطلاق وتوالد الحركات وفي هذا السياق يشير «جوليان هلتون» عن «لابان» في نظريته عن الحركة: «إن الحركة تنبثق من مركز في منتصف الجسد». ويضيف عنه جوليان هلتون «الحركة البشرية تنبثق أيضا وبنفس الدرجة من تلامس القدم مع الأرض. وتشكل علاقة التوتر الجدل بين هذين المركزين العملي والنظري أي بين الأقدام وشبكة الأعصاب السيمباتيوية خلف المعدة عنصرا جوهريا في تحقيق الاندماج والتوافق بين الجوانب الفسيولوجية والجوانب الجمالية وتعتمد الحركة المسرحية بكافة أنواعها على هذا الاندماج والتوافق بين الطبيعة الفسيولوجية للجسد من ناحية وبين التشكيل الجمالي من ناحية أخرى» (3).

ويمثل هذا التوافق بين التشكيل الجمالي والطبيعة الفيزيولوجية للجسد جوهر التوافق ضمن الحركة في هذه اللوحة والحركة المسرحية إذ جاءت الأرجل في هذه اللوحة ذات اتجاهات مختلفة.

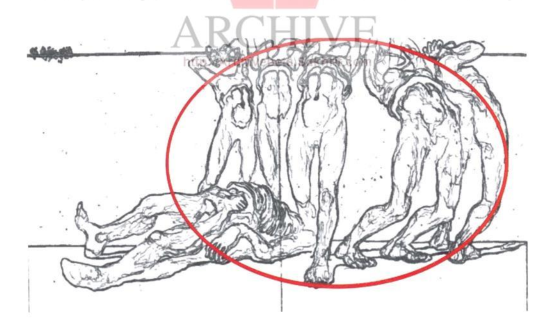
وعلى هذا النحو من الفعل الحركي الذي أتت به وعليه هذه الأجساد فإن الحركة تبدو غير منتظمة - بل- ومضطربة. وبالتالي من خلال هذا الجانب الجدلي من القوى الحركية المنتظمة واللامنتظمة يتحدّد لنا بناؤها العام المنبثق من الحركة الحرّة والحركة المقيّدة.

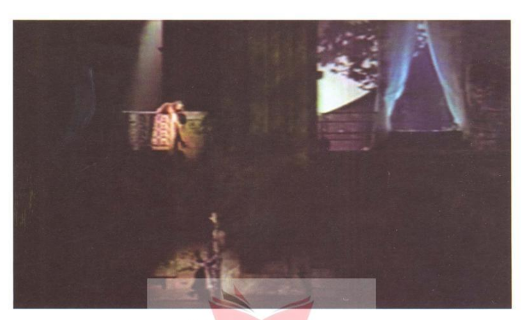
الحركة الحرّة والحركة المقيّدة :

الحركة الحرّة :

إن الحركة الحرّة هي تلك التي جاءت في الجانب السّفلي من الجسد والذي من خلاله استطاعت الأجساد أن تتحرّك فاختلفت اتجاهات مساراتها أما الحركة المقيدة فقد تمحورت في الجانب العلوي منه وذلك على مستوى تكبيل الأيادي.

ويمكن أن نلحظ جانبا آخرا في التوافق بين هذه اللوحة ضمن الحركة والحركة الجسدية ضمن الحدث الذي تتوالد فيه الصراعات يقول «جوليان هلتون» «تنبثق الأحداث في العرض المسرحي من الصراع مع الشر أو مع قوى معارضة ويولد الصراع قدرا من التوتر يزداد بازدياد القيود عن الحركة في المكان. فالحركة المقيدة تولد عادة درجة عالية من الانفعال والإحساس المثير بالترقب أكثر من الحركة الحرة» (4) وعلى هذا الأساس فإن الحركة المقيدة تلعب في المكان دورا هاما حيث تجعلك في هذه اللوحة تتخيّل السبب وترقب النتيجة وتحاول تحريرها ذلك هو الشأن مثلا بالنسبة لحبكة فعل الحركة المقيّدة في مسرحية «الرجل الذي صمد» «لصلاح الدين البلهوان» و«المنصف شرف الدين» إذ يقول (ماتيو) للزعيم في المشهد الأول «بإمكانك أن تذهب وتجيء في أرجاء البرج كما تشاء ولك أيضا أن تخرج إلى البئر لتأتي بماء شرابك وغسيلك - لكن- يحجر عليك أن تبتعد أكثر» (5) ومن ثم يزداد هنا الصراع بازدياد القيود الوضعية التي تعمل الشخصية على تحديها وتحاول أن تكسره ذاك هو الشأن مع هذه اللوحة إذ أن هذه الشخوص تحاول التحرر والانفلات





مشهد من مسرحية "روميو و جولييت"

من هذه القيود الموضوعة التي تعمل على تكبيلها في حيز بوتقة المكان، إن هذه الجدليات بين القوى الحركية تزداد عمقا بازدياد الفعل وعدمه إذا ما تحدثنا عن باقي الأجساد ذاك الذي يوجد في وضع استلقاء هذا ما سيحيلنا إلى الحديث عن:

الحركة والسكون

الحـركـة :

لقد مثلت هذه الأجساد محور تجاذب مجموعة من القوى الحركية لعبت فيها الأيادي والأرجل في اتجاهات مساراتها والجذوع في انحناءاتها وانقشاعها دورا رئيسيا في إظهار هذه القوى الحركية -لكن- رغم هذه الحركات وتواترها الهام في إذكاء روح القوة والفاعلية فإنه يمكن أن نقف عند مناص جديد في الفعل ألا وهو الاستسلام والاسترخاء وهذا ما يتمظهر في السكون.

السكـون :

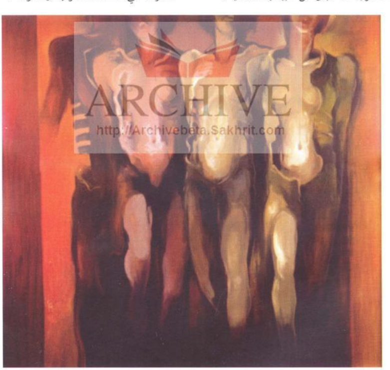
على خلاف الأجساد الخمسة التي جاءت في فعل حركي في المكان يأتي جسد سادس متخذا من الاستلقاء سبيلا، يتواجد في الجانب الأيسر من اللوحة يأتي طوله تقريبا مقاربا لعرض اللوحة، ممدّدا ومجسدا لخط مائل، وإذا اعتبرنا تقاطع خط الطول والعرض في الجانب الأيسر مقياسا للزوايا فإن هذا الجسد ينطلق منه ليحدّد زاوية تبلغ فتحتها 35 درجة وهذا الخط الوهمي يخترق جميع خطوط مسارات الحركة التي تحدثها هذه الأجساد ضمن حركتها وهذا ما يوضحه هذا الرسم البياني للصورة.

وهكذا تتضاعف قوة الحبكة في هذه الصورة ضمن تواشج القوى الحركية والمتأسّسة على التقابل البصري بين حركة الأجساد الخمسة من الجانب الأيمن وسكون الجسد السادس من جانب اليسار وبين أجسادهم المستقيمة وجسده المنحني فهذا التقاطع الخطي إضافة لتواتر الحركات ضمن تجاذب القوى فيها إنما

يوحي بنوع من الإحساس بالتراجيدية وهذا ما يحيل إلى الجانب التراجيدي للحدث المشاهد يقول في ذلك «رشاد رشدي» «و بما أننا نتحدث عن الحوادث التي يتكون منها الحدث، فجدير بالذكر أن التراجيديا ليست فقط محاكاة حدث كامل ولكنّه أيضا حدث يثير الفزع والشفقة» (6). وإن هذه الحبكة التراجيدية ضمن الصورة في هذه اللوحة نجد نظيرتها في الفعل المسرحي مثال ذلك في مسرحية «سيدة باريس» «Notre Dame de Paris» فحين تستلقي «إزمرلدا» نجد التقابل البصري بين حركة الممثل وسكون «إزمرلدا» من ناحية وبين جسده المستقيم وجسدها المنحني من ناحية أخرى فالتقاطع الخطي للجسدين يشكّل صليبا كإشارة مجسّدة للحزن فقوّة الصورة هنا تنبثق من طبيعتها الجدلية.

الانفصال والاتصال :
جدلية الخطوط

إن لوحة «أجساد في نسيج» أتت لتحمل لنا بين جنباتها نسيجا هاما من الخطوط ضمن البنية الداخلية، إذ أن أجساد الأشخاص الخمسة تبدو وضعياتهم في شكل منحن مما يحدّد وضعية جملة من الخطوط المنحنية التي إذا ربطنا أواخرها تعطي لنا شكلا كرويّا يتفاقم بتواجد خطوط دائرية تحيط بمجموع الأيادي لكن على خلاف ذلك نجد الخطوط المستقيمة مثل الخط الأفقي الذي يربط الأيادي من جهة اليمين واليسار، ونضيره الفاصل بين الخلفيتين، وخط أفقي مائل مستقيم هو خط الجسد المستلقي كل ذلك داخل تحديد هندسي شديد الصرامة في الاستقامة هو إطار اللوحة.



لوحة جرأة، 180×150 صم، ألوان زيتية على قماشة

تصوّر إنسانا مسجونا داخل دائرة ومربع في آن. هكذا إذن فهؤلاء الأشخاص كأنهم يحاولون إثبات ذاتهم من خلال فعل التحدّي داخل المكان ومن خلال محاولة التحرر من ذلك القيد الذي وقع تجسيده. فالخيط الأحمر أتى ممثلا للقيد ولعالم الظلمة ومن ثم لا بد من مقاومته من أجل التحرر منه للوصول إلى عالم النور الذي وقع التعبير عنه بخيط عمودي أبيض يقسم اللوحة. هكذا إذن فإن هذا الخط الأبيض الذي يربط مجموع هذه الأجساد هو واصل معظم هذه الأجساد وفاصل إياها عن عالم الحريّة، فهو واصل فاصل. كذلك هو الشأن بالنسبة للحبكة ضمن بعض الأوضاع الدلاليّة في بعض المسرحيات مثال: مسرحية «روميو وجولييت» إذ تمثل الشرفة مساحة تفصل بين عالمين وتصلهما في نفس الوقت فجزء منها يتصل بالبيت وجزء منها يتعلق بالهواء وتلعب الشرفة بهذا المعنى دورا رئيسيا في توضيح العلاقة بين الحبيبين.



لوحة صدى، 130×110 صم، ألوان زيتية على قماشة

و إن هذا التحديد والتأطير ضمن البنية لمجموع جملة هذه الخطوط في هذه اللوحة نجد نضيره في الجانب المسرحي يقول «جوليان هلتون» يعكس المسرح في تصميمه الداخلي التقابل الجدلي بين التشكيل الإنساني للمساحات الذي يتميز بخطوطه المستقيمة وبين الأشكال الطبيعية التي تميل إلى الاستدارة والخطوط المنحنية: وهكذا إذن تفرض جدلية الخطوط المستقيمة والمنحنية نفسها على الإنسان عادة حين يحاول أن يحدد موقعه في المكان عامة وقد رمز «ليوناردو دافنشي» إلى هذا المعنى في واحدة من رسوماته التي

في مستوى الخلفية :

تنقسم الخلفية في لوحة «جرأة» إلى ثلاث فضاءات متراكبة الواحدة منها فوق الأخرى وذلك بفعل عامل الإضاءة المسلطة عليها ويمكن بيانها من خلال توارد جملة المستطيلات 1و2و3و4و5 حيث تجسدت معظمها بفعل عامل الإضاءة التي ساهمت في بيان فوارق هامة في المساحات بين المضاء والمظلم كان لها شأن كبير فقد تم اعتماد اللون الترابي في الخلفية الأولى ذات المستطيل رقم 1 و3 زادها ثراء إقحام الإضاءة المسلطة على الجسد الأيسر، مما أجهض الفضاء ليعلن عن ميلاد فضاءين جديدين هما فضاء الأجساد الذي تم فيه

استعمال القيمة الضوئية السوداء، فيها غابت أطراف الأجساد وفي احتذاء لها نجد اللون البرتقالي وهو لون الإضاءة المسلطة والتي خلقت تحديدا لمساحة جديدة في بنية هندسية.

و بالتالي فقد كان للإضاءة دور واضح وجليّ قد تجلى بنفس القيمة في لوحة «صدى» التي جاءت مقسمة بدورها إلى خلفيتين.

خلفية أولى هي تلك المتمثلة في المساحة الأفقية التي عليها يجلس ذلك الجسد الجاثم، استعمل فيها الفنان القيمة الضوئية المتمثلة في (الأبيض) زادها ثراء من خلال استعمال نظير لها في التباين المتمثل في اللون (البنفسجي) الذي بدا على نحو من القتامة مما يحقق المراوحة في التباين بين المضاء والمظلم ولقد استعمل الإضاءة على الجسد فأسهمت في خلق تحويرات عليه في مستوى اللون فتراوح بين الشفافية والقتامة ليصبح محملا لتجارب ضوئية ويتضح ذلك من منطلق الإضاءة التي تمت على مستويين مختلفين:

الأولى في ميمنة اللوحة في مستواها العلوي الجانبي تمّ من خلاله اعتماد اللون البنفسجي أما الثاني فكان من ميسرتها في نفس الجهة مما أثر في تجلّي الشفافية وذلك في الأرجل واليد اليمنى بمساحات متفاوتة أو في مساحات من الجانب الأيسر من الصدر ولقد أثر ذلك الأخير بالقتامة في ثلاث مستويات من الجسد بطرائق مختلفة:

أولا في مستوى الرأس الذي اعتلاه مزيج من لوني الإضاءة ظهرت في نحو من القتامة هذا ما يتوضح أيضا في مستوى الوسط انطلاقا من السواد الناجم عن ظل القدم اليسرى والضوء المسلط فظهرت حمرة يعتليها سواد وأخيرا





في مستوى القدم اليسرى من الجهة اليمنى جاءت مائحة إلى اللّون الأسود وقد أثرت هذه الإضاءة على الأجساد فباحت بسكون الظل الذي قام «معتوق» بالتصرف فيه تشكيليا ليأتي منبجسا في لونين وقيمة ضوئية.

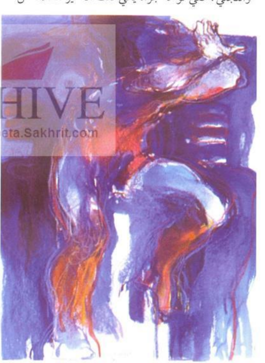
في مستوى القيمة الضوئية جاءت متمحورة في الجانب الأيمن من اللوحة ومتمثلة في ظل اليد من الجانب الأيمن والتي اعتمد فيها الأسود كقيمة ضوئية ذات رؤية دلالية مألوفة للظل - لكن - يزيد الأمر هجانة في مستوى لون الظلال حيث يصبح ظلّ الرجل اليسرى بنفسجيا في المساحة من الجهة الجانبية اليسرى للوحة أو حمراء كظل طفيف للجسد في مستوى وسط اللوحة من جهتها السفلية.

فكان للإضاءة على هذا النحو أثر جلي في مستوى التأثير بالقتامة أو الشفافية تمظهر أثرها جليّا أيضا في لوحة «جرأة» التي أتت فيها الإضاءة مركزة على جسد المرأة من الجهة الجانبية اليسرى للوحة فباح الضوء بأثره الواضح من خلال تأثيره على هذه الأجساد عبر القتامة والشفافية في مستويات ومساحات مختلفة أو في

خلق مفارقات لونية. إضافة لذلك فقد أسهم الضوء في بلورة تواجد التباين اللوني المتمثل في الفاتح والداكن ليطمس من ثم بقية أطراف هذه الأجساد وهي الأيادي والسيقان وإن هذا التعامل الناجم عن استخدام اللّون والإضاءة المسلطة وإحداثيات علاقات التفاعل بينها قد أحالنا إلى فضائية الرسم.

فضائية الرسم :

إن الاستعمال الجلي للضوء ضمن تسليطه على الشخوص في لوحتي (جرأة وصدى) قد ساهم في انبلاج فضائية الرسم المتعلقة بإدراك الفضاء وكيفية تمثله وتمثيله ليعتلي العمق بذلك صرح الوضوح والتجلي. ففي لوحة جرأة يأتي ذلك الأخير انطلاقا من



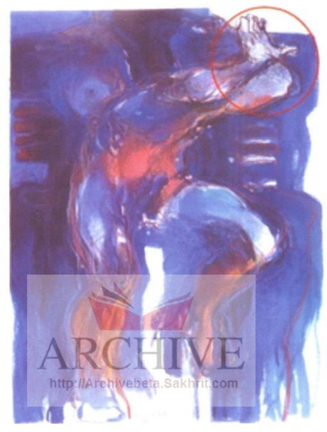
لوحة بعث، 65×50 صم، مواد مختلفة على ورق

تجاور المساحات والاختلافات اللونية الحاصلة بينها ذلك هو الشأن بالنسبة للوحة «صدى» التي تتوضّح فيها انطلاقا من البناء التركيبي للخلفية العمودية والأفقية والتباين اللوني الحاصل بينهما المتمثل في(الأبيض والأسود) مما ينجرّ عنه غياب المساحات الأكثر قتامة في اللوحة وذوبانها في ثناياها أطراف الأجساد ذلك هو الشأن بالنسبة لاستعمال الضوء في لوحة «صدى» التي تتوضح فيها الإضاءة المزدوجة المعلنة عن تشكيلها للفضاء انطلاقا من معالجة الفنان التشكيلية لها.

حيث يمكن أن نتبين الاستعمال المتجانس للجسد ضمن الفضاء وتفاعله مع الضوء الذي أتى معلنا عن رؤية للفنان عميقة أتت دلالاتها في فتح الرؤية حول ترائيات تواصلية مع فنون أخرى كالفن المسرحي ضمن مسرحة الضوء على الأجساد والفضاءات فباحت بمكنون الحضور التشكيلي والدلالي.

الضوء وعلاقات التواصل :

لقد مثلت الصورة المسرحية منبعا لتوالد وانصهار علاقات حوارية بصرية عدة يلعب فيها الضوء ضمن مسرحته في الفضاء دورا أساسيا إذ أن الضوء يكوّن الصورة ويلغيها، ويغطي أزمنة ويخترقها وهذا الضوء المادي شأنه شأن الضوء الداخلي أي الضوء المتعلق بالمناطق المهمّة التي يود العرض أن يظهرها. فالضوء في المسرح شأنه شأن الضوء في فن التصوير. يصبح أحد المكونات الأساسية في بناء اللوحة لولاه لما رأينا لونا ولا تكوينا، فلقد كانت المسارح تعتمد في ديكوراتها على المناظر في الخلفية تدعيما للفكرة والحبكة القصصية، مما أدى إلى زيادة التوسّع في استخدام المنظور في رسم المناظر المسرحية على حساب المؤدي، فزاد بالتالي في التأثير البصري للصورة لكنه في نفس الوقت حدّد حركة المؤدي وجرّها في ممرّ ضيق في مقدمة المساحة المسرحية فكأن المؤدي لا يستطيع أن يتقدم إلى عمق المسرح وإلا تشوه منظور الصورة تشوها بالغا بسبب عدم تناسب حجمه الواقعي مع حجم الأشياء والمباني المرسومة. وعلى هذا الأساس



لوحة بعث لمنجي معتوق

بات من الضروري العمل على إيجاد طريقة مجدية تحقق الحركة وتزيد في إذكاء الفاعلية والحركة، إضافة لإقحام المشاهد بأكثر قوة داخل العرض وعلى هذا النحو أدرك كل من «أدولف أبيا» و«إدوارد جوردون كريج» أن العنصر الذي يفتقد المسرح... هو قابلية التجريد أي القدرة على خلق بيئة خيالية أو واقعية. فالفتح الحقيقي الذي أتيا به يتمثل في فكرة أن المنظر لا ينبغي بالضرورة أن يقوم بوظيفة تحديد المكان بل يمكن توظيفه كمقابل مرئي للأحداث المسرحية أي كمكان درامي» (7). ولقد كانت الإضاءة هي الوسيلة والوسيط في تحقيق ذلك، وعلى هذا الأساس أمكن للضوء أن يلعب دورا مهما وأن يصبح دليلا ووسلية أيقونية فيه ومن خلاله، وعلى هذا النحو بدأ التركيز على علاقاته ضمن التباينات التي يحدثها انطلاقا من توظيف الضوء في إحداث مساحات مضاءة وأخرى مظلمة وبين المناطق التي تحدثها الإضاءة وتركز عليها وتحددها والمناطق التي تقوم بتسويدها، وإن هذا المنحى في الفعل هو ما نجد نظيره في بنية اللوحة التشكيلية، إذ أن الضوء وسيط وسبيل لبيان الأشياء أو محوها واختراقها بما يحتمل في جنباته من عامل الإظهار والإخفاء والشفافية والقتامة... وذلك عند تسليطه على الأشياء فبات الضوء على هذا النحو أداة لتشكيل المكان فأمكن بفضله أن تظهر الأشياء وتضمر فيتحول بهذا إلى مؤدّ مسرحي في عروض

الضوء لينبس من ثم بحضوره الذي أتى بالقوة بعد أن تأكد بالفعل هذا ما يوضحه التحديد والتشكيل الفضائي ضمن الصور وحوارياتها في لوحتي جرأة وصدى التي تبرزها الإضاءة.

التحكم في الإضاءة ودورها في التعليق على الأحداث

التحكم في الإضاءة

تعتبر الإضاءة في الفن التشكيلي من أهم المقومات والوشائج إذ بفضلها تظهر الأشياء وتختفي وتستبطن وتثار الدلائل. ولئن لعبت دورا رياديا في الفن التشكيلي فإن أهميتها تتوطّد في الفن المسرحي حين أصبح حضورها فاعلا وذلك تحديدا منذ سنة 1880 حين حلّت الكهرباء محل الغاز وأصبحت الوسيلة الرئيسية للإضاءة المسرحية حتى الآن. وتمثل فكرة الضوء في حد ذاتها وفي تجلياتها المتنوعة عبر فصول السنة من المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحيّة فهي أشبه ما تكون بمنطقة تماس والتقاء بين الذهن البشري وبين عالم المحسوسات. ذلك ما مثّلته لوحة «جرأة وصدى» اللّتان جاءتا تحملان مقومات الفن المسرحي فعلى هذا الأساس يمكن أن نقف عند هذه الإضاءة في توظيفها التشكيلي في منحاه التواصلي مع الفن المسرحي.



ففي لوحة جرأة اعتمد «معتوق» على تركيز الإضاءة من الجهة الجانبية اليمنى مما أسهم في إبراز الثنائية التلازمية المتمثلة في الإظهار والتوليد.

الإظهار: المتمثل في كشف وبيان الجسد الأنثوي من الجهة اليسرى للوحة انطلاقا من اعتماد الإضاءة المتمثلة في اللون الأحمر لبيان الشبقيّة التي تعتلي ذلك الأخير، من منطلق أنه جسد أنثوي متعرّ يزيده عراء ضمن تسليط الإضاءة عليه المتمثلة في الأحمر، ليبرز بأكثر وضوح الحدّة والشدّة البارزة في الأجساد يقول في ذلك «ابن الأثير» كني بالأحمر عن المشقّة والشدّة» (8). وهكذا فإنه يوظف الضوء ضمن منحاه الدلالي تماهيا مع الموضوع عبر وحدته المختارة، فيتلاعب في هذا المستوى من الفعل بالجوانب الشعورية انطلاقا من الفويرقات التي تحدثها الإضاءة مما يحدث تغيرا في النظرة والشعور فيبدو الجسد المضاء أكثر حيوية بانت ملامح الأنوثة فيه فنبضت بالقوة وفاح فيها عبق الشبقيّة والجانب الجنسي على عكس الجسدين من جهة اليمين فلئن ظهرت ملامح الأنوثة فيهما إلا أنهما يبدوان أقل نبضا بالحياة والحدّة والفاعلية انطلاقا من اعتماده على التباين بين المضاء والمظلم ضمن جدلية الإظهار والإضمار وما يعتليه من تسويد وتورية وطمس للمعالم والجزئيات فيتجلى الجسدان في مستوى الرؤية الخشبية الجامدة.

كما أننا لو ركزنا النظر فيما أفرزه اللون وأظهره لأدركنا تمظهرا للأنثى في عضلاتها المفتولة يظهر جليّا في مستوى البطن المشدودة، وعضلات الفخذ، وعلى هذا النحو يبدو هذا الجسد جسدا أنثوياً ذكرياً على غرار بقية الأجساد التي أتت أقل حدة في التجلي فكان بالتالي لتركيز الضوء وقوة التحكم فيه دور أساسي أسهم في إبراز الأنثى الذكر ويقول في ذلك الحبيب بيده «هي أنثى تبحث عن أنوثتها في غرابة الذكر» (9). وإن هذا التحكم في الإضاءة الذي أسهم في الإظهار قد استعمله معتوق أيضا في لوحة «صدى» حيث أنه قد استعمل أسلوب الإضاءة المسرحية المسماة «Spot light» وهي الإضاءة المركزية التي توجه إلى منطقة معينة على خشبة المسرح

وإن هذا الأسلوب يتجاوزه حيث تصبح الإضاءة عنده إضاءة مزدوجة يمزج فيها بين لونين من الإضاءة هي اللون البنفسجي واللون الأحمر التي تتجسّد في الجانب الأيمن من الجسد وذلك في مستوى اليد اليسرى والوجه ومن ثم يمكن أن نتبين أن تركيز الإضاءة على ذلك المستوى بالذات جاء ليبين وليثبت حالة الجسد الذي جاء شاردا أو أنه يخمن أو يتطلع إلى شيء ما.

وإن الاستعمال المحكم للإضاءة قد أسهم في التعليق على الأحداث.

دور الإضاءة في التعليق على الأحداث:

خلافا لما لعبته الإضاءة من إظهار عبر التحكم فيها فقد قامت بتوليد عوالم جديدة متمثلة في خلق فضاءات جديدة تميح بنا نحو الغرائزية واللامألوف ويتجلى ذلك في لوحة «جرأة» ضمن المرأة التي سلّط عليها الضوء أتى «معتوق» ليزيد من التعرية تعرية، فتظهر بداية عارية وعراؤها يتفاقم حيث أنه لا يقف عند مستوى الجلد بل أنه ينزع ذلك الجلد. ليحط بنا الرحال ضمن طبقة أخرى هي داخل عمار ذلك الجسد متمثلة في طبقة شحمية وإن هذا النزع والانتزاع للجلد يبدو فيه نوع من القسوة إذ يغدو في شكل أشرطة ممزقة متمظهرة في مستوى الصّدر وإن هذا النوع من التوظيف قد كان كفعل تحضيري مسهم في توليد فضاء كانت بنيته قائمة على الفكرة الناجمة في التحكم في تسليط الضوء على تلك البقعة بالذات وعلى بقية الأجساد، وإن هذا التوظيف زاد الموقف انفعالا في التذهين ضمن عملية خلق فضاء كانت سماته السواد القاتم الذي جاء ليعمّ معظم الأجساد وليطمس بالتالي أطرافها المتمثلة في الأيدي والأرجل كمصدر للحركة والأفعال الإشارية هذا في مستوى أول. أما في مستوى ثان فنرى تسليط الضوء على ذلك الجسد من الجانب الأيسر من اللوحة أسهم في طبع صورته التي جاءت لتبدو في شكل صورة طيفية (لهيكل عظمي) فكانت صورة الجسد الحاضرة أمامنا تجمع في ثناياها بوابات للتفكير في جملة من

المتناقضات كالوجود والعدم والحياة والموت والولادة والاندثار. وفي هذا السياق يقول «محفوظ السالمي» «الفضاءات الممثلة تعلن بصريا عن دعوة للتفكير في الكائن ومستقبله والوجود... ومدلولات مختلفة كالروح والوجود التراجيدي وتساؤلات وجودية أخرى» (10). وعلى هذا المستوى من التحديد يمكن أن نلاحظ أن هذه الشخوص إنما تقف على رؤية تتراءى في الثنائية الدرامية للتركيبة الجسدية للجسد لتنقسم إلى مستوى جسدي وآخر نفسي.

في المستوى الجسدي : لاح الجسد تائقا للتحرر من جسده بما هو قشرة للبدن فالانخلاع من هذه القشرة إنما هو بوح بالتحرر وتغيير حال بحال فيقال في المثل المتداول «فلان خرج عن قشرته» أي تنكر لما هو دارج ومألوف واعتنق ما يراه في عينيه منشودا وفي عيون الجماعة منكورا وإن ذلك ما يحيل إلى الجانب النفساني الداخلي.

الجانب النفسي: إن التصعيد الذي نلاحظه في مستوى الفعل الجسدي يحيل إلى حالة الصدام الذي تعيشه هذه الأجساد المتمثلة في القلق والضجّة النفسية الداخلية فالانزعاج النفسي الداخلي هو الذي يولد لبنة الحركة والفعل والتوق إلى التحرر والبحث عن التجديد لتبيت الشخوص في نهاية المطاف في حالة من الثنائية يقول في ذلك «سامي بن عامر» «شخوصا تنقسم لتصبح ثنائية تفسح المجال لواقعية في التجلي لكي تتواجد بشكل متناقض تغلف الشكل الجسدي الظاهر يتركها في شفافية عمدا والثانية نفسية داخلية حشائية» (11). وإن قيام «معتوق» بتغييب الأطراف وتركيزه على البطن والفخذين جعله يؤطر المشهد ضمن فعل (الحركة والإقدام) مما يزيد من فهم الجانب اللغوي للكلمة الموظفة «جرأة» كعنوان للوحة عنونة عدة معاني في الإقدام والبحث والتّوق إلى عالم جديد ضمن المضي في غياهب مصير مجهول جسد يقول فيه سامي بن عامر «جسد يخفق بغريزته الجنسية وبالحياة والموت وباقتحام وتدمير كل ذلك يشكل صورة عنيفة موحاة بطريقة عميقة وحالة درامية للإنسان» (12). وإن هذا التوظيف الدرامي للجسد الموحى به من خلال الإضاءة المركزة نجد نظيرتها (في الفعل لكن ضمن توظيف جديد) وإن ذلك ما يتوضح من خلال لوحة «صدى» التي جاءت الإضاءة فيها ثنائية من جانبي اللوحة تركزت في مستوى الوجه واليد اليسرى ليأتي مهيكلا للجسد الدال على التأمل زاد تلك النقطة ثراء هيأة الجسد الذي جاء في وضعية جلوس فكان الرجل مستندا لليد في الاتكاء واليد اليمنى في تلامسها مع الأرضية لتثبيت التوازن مما يحيل على أن هذه الجلسة ستطول نسبيا ومن خلال وضعيّة الوجه في تعانقه مع اليد يتجسد لنا حدث مشخّص متمثل في التفكير والتأمل، ولقد زاد الأمر ثراء من خلال الخلفية الناجمة عن انطباع لوجه فأتت بذلك نابعة عن تفعيل الإضاءة في مستواها الأيمن من اللوحة وهي ذات أسلوب مسرحي في التعبير من خلال الإضاءة المعروف بالهلوغرافي «holographie» أو أسلوب الصورة المجسّمة . من خلال هذه الطريقة يمكن لمصمم الإضاءة خلق سلسلة من الصور الوهمية ثلاثية الأبعاد «hologrammes» عن طريق استخدام الضوء وحده.

هكذا إذن إذا ربطنا صورة الشخص المتأمل بالصورة في الخلفية فكأننا بها توليد للأولى أي كأننا بمعتوق يحاول أن يطبع جملة تلك الإحساسات التي تعيشها عوالم النفس الداخلية فأتى ليفضح سرها في صورة ثلاثية الأبعاد هي تجسيم لمدلولها الوجداني الداخلي، أو صدى لصداها الداخلي في تماه بين الكلمة المعنونة للوحة في مستواها اللغوي في تجانس وظيفي مع نضيرها البصري، و على هذا النحو قد أبرز معتوق قدرته على التحكم في الإضاءة التي أسهمت في الإظهار من خلال التركيز على الجزئيات وكشفها والتعرية المتمثلة في فضح الجوانب الوجدانية النفسية ليأتي الجسد خلافا لما شهدناه مع لوحة «جرأة» متأرجحا بين ثنائيتين جسميّة ونفسية كل ذلك عبر الإضاءة ودورها الريادي في الإظهار والكشف والتعرية وخلق وابتكار لعوالم جديدة ضمن فضاء الظلال التي

تسودها الخيالات والأطياف يزيد الأمر هجانة وتذهينا حين استدراج إرهاصات الذهن وتفعيلها في البحث عن زئبقية الفعل القصدي في تشكله ضمن تشكيله مما يدفعنا أن نسبح في فضاءات الخلق عبر تعددية الصور ليصبح المشهد الممثل حاملا للوحات متعددة في خضم اللوحة الواحدة لتثار بذلك علاقات التواصل وطيدة بين الفن التشكيلي والمسرحي في مستويات عدة لعب فيها الضوء دورا أساسيا لتصبح اللوحة قطعة من حدث تحمل بين جنباتها مراسم ولوحات عدة، وهي تلك التي تقول فيها «كاتريز نوغرات» : «القطعة المسرحية الجيدة هي تعدد للوحات هي قاعة عرض» (13). وإن هذا التوليد الداخلي فيها يصبح مدلولات للضربة المسرحية التي لها دلالات ومتمّمات تشكيلية وفي هذا السياق تضيف «كاتيز نوغرات»: «أسمع حدث مفاجئ يمر بسرعة ويغير حالة الأشخاص هي الضربة المسرحية هي وضعية الأشخاص على المشهد تبدو واقعية وحقيقية ترجع بإخلاص إلى الرسام فتعجبني على القماشة هي لوحة» (14).

فضاء الجسد وجسد الفضاء: لوحة «بعث»

يبرز في هذه اللوحة جسد احتل معظم المساحة لينتهج في ذلك الحركة سبيلا له، انشق وانشطر في اختلاف متجانس وتماه بين شقيه على جهتي اليمين واليسار حيث أنه يتخذ من الوقوف وضعية له متمثلا في السّاق اليمنى التي تمثل نقطة ارتكاز، أما اليد اليمنى من نفس الجهة فقد اتخذت وضعية الانبساط والانفتاح عبر امتدادها للدفع أو للتصدي أما الجانب الأيسر فقد اتخذ الانعكاف وضعية له من خلال حركات الانثناء التي أتت عليها الرجل واليد اليسرى من نفس الجانب، وقد اعتمد في هذه اللوحة على دمج وتلاعب بتقنيات وأدوات مختلفة. تجلى ذلك من خلال الخلفية التي اعتمد فيها على اللون الأزرق كلون طاغ على معظم اللوحة تمظهر بأكثر جلاء في مستوى الخلفية لينبس عن جملة من التباينات التي أتت متخفية خلف ستار اللون تتمظهر في توالد مطّرد يفشي سرها، تجانبها وتداخلها ليحيلنا على التباين بين المضاء والمظلم الذي يتّضح في البياض المتمثل في جهتيها اليمنى منها والسفلية الذي يتناقص مع الجهة اليسرى للوحة التي أتت مظلمة نسبيا لتحيل إلى تعدّد الطبقات اللونية وتمازجها واختلافاتها التقنية.

نسيج الجسد :

يأتي هذا الجسد على غرار بقية الأجساد الأخرى في لوحاته متفسخا من براثن اللباس فأضحى أمامنا عاريا. ليأتي هذا الأخير متمرّدا على مفهومي اللباس والجلد ليأخذ لنفسه لونا جديدا لجسد جديد يصبح من خلاله مسرحا لألوان عدة يطّرد بفضلها العري وتتحدّد من خلالها أجزاؤه ويتضح ذلك عبر مزيج الألوان وتمفصلاتها التي تتّضح من خلال تلاعب بالألوان في سمفونية عزف فيها الأزرق ضمن فويرقاته مع الأحمر وومضات من الأبيض غنائية اللون في تشكيلية الجسد هذا ما حدا ببعض الألوان أن تندمج وتنصهر فيما بينها، مثّلها الحبر الصيني من خلال وضعه على بعض المناطق من ذلك الأخير رغم طلائها كما نجد تواجد الخطوط التي تأتي متسلّلة بين ثنايا اللون، متولدة من بين ركام آثار اللطخات لتأتي فارغة منتفضة أبت إلاّ أن تشارك في مسرح التشكيل يقول في ذلك «الحبيب بيده» «يأتي الخط ليخط هو الآخر ارتعاشته ويتسلل داخل المادة وينسحب من تحتها ليبرز عبر ثناياها مصوّرا هو الآخر أجزاء من العري» (15). ويتمثل ذلك من خلال حركات الخط ضمن مفصل الرجل اليمنى فكأننا بمعتوق يتنصّل من تحديد قياسات الجسد ولا يبحث عن إثارة تلاعب بالخط، بقدر ما يبحث عن مزيد توليد عراء جديد للجسد وكشفه لتفاصيل مفصله هذا ما يتضح في السّاق اليمنى، ليأتي ذلك في ثنائية بين المرئي واللاّمرئي أو تزاوج بين الباطن في الرسم أو الظاهر منه عبر الإحاطات الخارجية التي تتضح في السّاق اليمنى ونظيرتها اليسرى واليدان، ليأتي الجسد على هذا النحو جامعا لمزيج من النسيج جمع لجملة من المفردات التشكيلية التي أتت فيها المادة اللونية منسجمة مع

اللطخة ضمن اختلاف في الاتجاهات أتت لتفيض نهايات أواخرها بدايات بواكير لتشكيل جديد هو الخط كانت بوادرها ضمن عناق اليد مع القلم في جر على الورقة لتنصهر وتصبح هندسة روحية ليبدو لنا الجسد ضمن بنيته اللونية والخطية محكم التجانس أسهم في ذلك الاستخدام الذكي لتلك التقنيات والمواد يقول في ذلك «محفوظ السّالمي» «من خلال بعض الأدوات كالباستال وقلم الرصاص... يؤكد بوضوح أسلوبه كفنان متلاعب» (16). والتلاعب هنا لا تقتصر حدوده على مستوى النسيج التشكيلي للجسد بل يتعدى إلى مستوى التلاعب بالأفكار فبنية الجسد وهيأته ووضعيته إنما تدعونا إلى استبصار مكامن الأشياء فوضعية الجسد التي جاءت منشطرة إلى نصفين ضمن الحركة في الشق الأيمن في ارتكاز على القدم وصدّ من خلال اليد اليمنى وفي انثناء لليد والسّاق من الجهة اليسرى للجسد لتأتي بذلك هذه الوضعية معلنة عن الفزع والهلع قد يرى أو يتنبأ به. فكأننا بهذه المعالجة هي رسم لذات الفنان في استفزاز وتحريك لذواتنا فالفنان إذ يرسم ذاته فإنما ليعبر عن مكامننا على إعتبار أنه مرآة تشكيلية لذواتنا يقول في ذلك «موريس مارلوبنتي» «الإنسان هو مرآة فأما من جهة المرآة فإنه أداة للشمول العجيب الذي يغير الأشياء إلى مشاهد والمشاهد إلى أشياء أنا في الآخر والآخر فيّ أنا الرسامون كانوا دائما يحلمون بهذه المرآة لأنه تحت هذا الحذق الميكانيكي مثلما تحت ذلك المتطور يعلمون تحول المستبصر والمرئي الذي هو تعريف لقشرتنا وندائها الباطني» (17) ليأتي بذلك الجسد في تجانس تشكيلي يعلن تمسرحه أعلنت عنه مورفولوجيّة بنيته ضمن حركته ليأتي بالتالي مفعما بالدلالات الايحائية.

الدلالات الإيحائية :

لئن أتت الهيأة لهذا الجسد نابسة بدلائل الجسد المسرحي إلا أن تمسرحه ضمن حيزه الفضائي يأتي خارجا عن المألوف والعادة من خلال المنظر والشكل الخارجي العام ليصبح متجاوزا للواقع في مستوى بنائه مما أمكننا أن نبوبه ضمن منظار السريالية كتيار فني ظهر في سنة 1924 يلعب على تجاوز كل ما هو واقعي ومتداول فيه لتلعب الذاكرة خير مولّد للمعاني. وإن هذا النمط من الفعل التشكيلي نجد نضيره في الفن المسرحي تمثّل فحواه ثورة وارتداد وخروج عن المألوف وعن الواقع تتحايث فيه الحركة الفنية المسرحية مع نظيرتها التشكيلية التي من خلال فنانيها استمدت أسس بنائها إضافة للذاكرة وإن ذلك ما يحدده «ميشال بريني» عن الناقد الانجليزي المسرحي «اسلين» حيث يقول «ولقد أراد إسلين أن يضع بوضوح الطريقة التي يعمل بها كتاب المسرح حيث أنهم يضعون ذاكرتهم في خدمة الزمن ويحس كل واحد بطريقته، معلنين عن صعوبات الإنسان المعاصر في العيش في عالم أين الثقة والعقائد الدينية قد مسحت» (18). وبالتالي فقد أتت هذه اللوحة تميح في بنائها العام إلى الشكل المسرحي السريالي الذي يميح إلى العنف والشدة والرفض الذي فيه يلعب اللاوعي الباطن المتأصل لدى الفنان دورا أساسيا في بلورة مشاعر نفسية دفينة أو جماعية ليسمى بالقسوة الذي نجد «أنطوان أرتو» يستخدمه في كتاباته ومسارحه. تقول في ذلك «نهاد صليحة» «نجد أرتو في تجاربه المسرحية وكتاباته النقدية يدعو إلى مسرح يستخدم الشعر والأسطورة في التعرية الفلسفية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي وهو ما أسماه (بمسرح القسوة) أي المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة...» (19). وهكذا إذن فلئن كان هذا الشكل التشكيلي المسرحي في هذه اللوحة قد حددت أطرها جوانب نفسية تحددها البنية العامة قد تزيدها تعرية بعض الجزئيات التي تبدو كدلائل وإشارات أيقونية إيحائية، متمثلة في مستوى هيأة الجسد التي جاءت في مستوى الجانب العلوي حيث ماحت الأيادي فيها إلى الانثناء والاندفاع أو الصدّ ذلك ما تمثله اليد اليمنى وإن هذا التحديد في بنية اليدين التي تنبئ بالرفض أو المقاومة نجد نضيرا لها في بعض اللوحات الأخرى مثال ذلك لوحة «تمجيد».

وعلى هذا الأساس يتأكد البناء المتسلسل للعمل التشكيلي والذي لئن دل على شيء فهو يدل على نفسية الفنان معبرة عن رفض جسّمته حركات الأيادي. أما في مستوى الخلفية نلحظ وجود أشرطة على يمين ويسار اللوحة تذكرنا بتلك الأشرطة التي تشكّلت بعد تفسّخ النساء في لوحة «جرأة» لتصبح تلك الأشرطة دالة على جسد قد أتم انفساخه ليصبح متّخذا للتسطيح التام شكلا له، وبالتالي يصبح خلفية للجسد الأول. وهكذا تبدو هذه الأجساد في شكل انفساخ وتوالد تبنى على أنقاض نظائرها ليصبح الجسد بهذا المنحى هو الفضاء والفضاء هو الجسد متمسرحا في شكل يوحي بكثير من القسوة والعنف.

و بالتالي من خلال هذه المقاربة حاولت أن أحط الرحال على بعض من الجوانب التشكيلية للفنان المنجي معتوق والتكشف على الجوانب العلائقية بينها وبين صنوف أخرى من الفنون من ذلك الفن المسرحي والذي تم الاستناد فيه على الجسد بتوظيفات مختلفة. فللجسد حضور فاعل ومطرد في أعماله يستغله كتعلة ومطية لأجل توظيف إرهاصاته ولقد سألته ذات مرة لماذا تختار الجسد في رسمك؟ فأجابني إن الجسد هو أنا هو الآخر هو الواقع وإني أرى أن هذا الجسد يحمل في كل جنباته عوالم غريبة فكلما تمسك واحدة إلا وتفيض بك الأخرى داعية إياك للبحث فيها وصبر أغوارها فهو عالم غريب أتلاعب ضمنه واعتبر به ومن خلاله بأساليب تشكيلية ومضامين إنسانية.

الهوامش والإحالات

1) DLIMI Hamadi, La presse, le 25-03-1997

2) جريدة الصحافة، مقال بتاريخ 31 -03-2005

3) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، طبعة مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص 198

4) نفس المصدر

5) الرجل الذي صمد، نص صلاح الدين بلهوان و المنصف نوار، مسرح مدينة تونس، دار ابن شرف للنشر، صفحة 14

6) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، طبعة مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص 33

7) جوليان هلتون، نفس المصدر السابق، ص 134

8) ابن منظور، لسان العرب

9) مجلة الحياة الثقافية، مقال للحبيب بيده، العدد 100، ص126

10) SELMI Mahfoudh, La presse, le 24- 04- 2002

11) BEN AMEUR Sami, La presse, le 02-03-1997

12) Ibid.

13) NAUGRETTE Catherine, L'Esthétique théâtrale, Edition Nathan, page 155

14) Ibid.,

15) الحبيب بيده، نفس المصدر السابق

16) SELMI Mahfoudh, Ibid.

17) MERLEAU PONTY Maurice, L'Œil et L'esprit, Edition Gallimard, page 34

18) PRINUER Michel, Les théâtres de l'absurde, Éditons Nathan, page 5

19) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر و التوزيع، ص 60

مستقبل تركيا والعرب واحد أو لنعش معا تحت سماء واحدة

الهادي غيلوفي/ باحث، تونس

نص حوار مطول مع الدكتور محمد العادل رئيس الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون "تاسكا"

في ظل المساعي الحثيثة التي يبذلها الجانبان التركي والعربي هذه الأيام من أجل الوصول بعلاقاتهما وتعاونهما المشترك على المستوى الرسمي إلى آفاق أرحب، برزت الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون تاسكا، باعتبارها المنظمة الأهلية الأكثر نشاطا في هذا الخصوص، لاسيما على المستوى غير الرسمي، كما سطع نجم مؤسسها ورئيسها الدكتور محمد العادل، ذلك التونسي المولد، فرنسي التعليم، تركي الجنسية، والذي جعلته نشاطاته المتميزة وجهوده التي لا تعرف الملل سفيرا للثقافة العربية في تركيا فقد تولى مع نخبة من الأكاديميين والإعلاميين والمثقفين الأتراك والعرب، تأسيس هذه الجمعية لقناعتهم بأهمية الروابط التاريخية والحضارية التي تربط شعوب وبلدان العالمين التركي والعربي، ومن أجل كسر الحواجز النفسية المفتعلة وإزالة الجدران الوهمية بين الأتراك والعرب، والعمل على بناء أرضية متينة لإقامة جسور جديدة للتواصل الحضاري والتعاون الإستراتيجي في مختلف المجالات، لا سيما مجالات العلوم والثقافة والفنون والإعلام والمجتمع المدني بعيدا عن أي قوالب أيديولوجية تحجم العمل أو الرؤية، مع التأكيد على الاحترام الكامل لخصوصيات الشعوب والبلدان واعتبار التنوع الثقافي عامل إثراء وتميز في العالمين التركي والعربي.

تهدف الجمعية إلى بناء جسور متينة للتواصل الحضاري بين شعوب وبلدان العالمين التركي والعربي في مجالات العلوم والثقافة والفنون والإعلام والمجتمع المدني، عبر تفعيل اتفاقيات التعاون المبرمة بينهما في هذه المجالات والتشجيع على توقيع المزيد منها، كما تسعى لتطوير الرؤى الإستراتيجية لهذا التعاون بما يحقق المصالح المشتركة للطرفين، والعمل على تنشيط التعاون بين الهيئات الأكاديمية والمؤسسات العلمية ومراكز الأبحاث والدراسات والتشجيع على البحث العلمي. ويأتي مشروع التوأمة بين العديد من

الجامعات والأكاديميات التركية والعربية على رأس أولويات الجمعية. فضلا عن تفعيل الحضور العلمي والثقافي والإعلامي والفني لبلدان العالم التركي في بلدان العالم العربي، وتفعيل الحضور العلمي والثقافي والإعلامي والفني لبلدان العالم العربي في بلدان العالم التركي، بالإضافة إلى العمل على تحقيق المزيد من التواصل والتعاون بين مختلف هيئات المجتمع المدني، ووسائل الإعلام والاتصال في العالمين التركي والعربي لتبادل التجارب والخبرات والتشجيع على العمل المشترك.

على الرغم من أن الجمعية تهتم بالعرب والأتراك في كل أرجاء العالم، غير إنها تتوجّه بالأساس للنخب الحاكمة وصناع القرار والرأي في العالمين العربي والتركي. وفي هذا السياق نظمت سلسلة من الندوات عن العلاقات بين تركيا وعدد من الدول العربية كل على حدة كالمغرب، والسودان وغيرهما، وتعد الآن لندوة سنوية دائمة بعنوان واقع وآفاق التعاون العربي التركي، لكنها ستناقش كل عام ملفا أو محورا من محاور تلك العلاقات.

وقد قامت الجمعية بمشاريع مهمة وعديدة لتدعيم أواصر العلاقات العربية التركية من أبرزها: مشروع التمكين للغة العربية في تركيا، وهو مشروع يسعى إلى تسجيل حضور إيجابي وفاعل للغة والثقافة العربية في تركيا نظرا للإقبال الكبير على تعلم اللغة العربية من قبل مختلف الأوساط الرسمية والشعبية هناك، ودعما لتوجه المؤسسات الرسمية والشعبية التركية، خصوصا تلك المعنية بتعليم اللغة العربية في تركيا من خلال توفير المناهج والدورات الخاصة للمدرسين في أقسام اللغة العربية بالجامعات التركية، تحت إشراف الجمعية التركية- العربية ومختلف الأوقاف والهيئات التركية. وهناك مشروع يتعلق بإنشاء أو تأسيس أكاديمية للغة والثقافة العربية في العاصمة التركية أنقرة، تتجاوز البعد اللغوي لتشمل الجوانب الثقافية والحضارية العربية الأخرى تتم من خلالها إقامة معارض فنية وندوات فكرية ومسامرات أدبية وإبداعية وعروض فلكلورية بصورة دائمة.. وذلك في إطار إعادة وتفعيل أوجه التعاون المتبادل فيما بين الأتراك والعرب، وتجسيد قيم وقواسم الالتقاء والتقارب فيما بينهما وتسعى الجمعية لتحقيق مشروع كبير تعد له الآن من أجل تأليف سلسلة من الكتب الحديثة عن الدول العربية وتركيا، أيضا كل على حدة بغرض تقديم أحدث المعلومات والبيانات للقارئ ورجل الأعمال وصانع القرار في العالمين العربي والتركي، لاسيما أن غالبية الكتب التي تتحدث عن الدول العربية في تركيا قديمة، وتقدم صورة ذهنية بعيدة إلى حد كبير عن الواقع العربي الحالي، كما هي الحال بالنسبة لكتب عديدة عن تركيا في العالم العربي، والتي أغلبها مترجم من الإنجليزية والفرنسية. فالشراكة الحقيقية تؤسسها العلوم والثقافة والفنون باعتبارها الأدوات الأكثر تأثيرا في التقارب بين الشعوب، أما الاقتصاد والسياسة وإن كانت تحقق جزءا من هذا التقارب، فإن محركها الأساسي هو صاحب القرار السياسي الذي يستطيع أن يعرقل مسيرتها متى أراد، على عكس مسيرة العلوم والثقافة التي لا يستطيع أحد أن يوقفها لأنها بين الشعوب مباشرة. لذا أرادت الجمعية أن تكون مبادرتنا مبادرة مدنية لا علاقة لها بأي طرف سياسي أو بقرار سياسي، ووجدت تجاوبا وقبولا من الجانبين العربي والتركي بل وحماسة لرؤيتها مما منحها الإحساس بأنها تسير في الاتجاه الصحيح لتحقيق الشراكة العربية التركية في أوجهها المختلفة.

وهذا النشاط الذي يبذله محمد العادل نابع من إيمانه بأن مستقبل الأتراك والعرب واحد، وأنه لابد أن تتحول هذه العلاقة وهذا التعاون إلى شراكة إستراتيجية، وهذا أحد أهداف جمعيته. ولتحقيق هذا الهدف تحتاج إلى أرضية، تتأتى عن طريق النشاط المدني والرسمي من الطرفين، لأن مؤهلات الشراكة الإستراتيجية للطرفين موجودة، ولا نتحدث هنا عن المشترك التاريخي والديني فقط، هذا مجرد عامل دافع، لكن الجغرافيا مهمة جدا، فنحن شركاء في الأرض والفضاء الذي نعيش فيه وحوله، وإذا أضفنا لها المشتركات الأخرى الديني والتاريخي والثقافي وغيرها، فستكون

صمّام أمان لهذه الشراكة الإستراتيجية. فإذا كنا نتحدث اليوم عن شراكة إستراتيجية بين تركيا وأمريكا واللتين لا يجمع بينهما لا بحر ولا بر، فما الذي يمنع أن تكون هناك شراكة مع العرب؟

سؤال : ما سرّ هذا التحوّل في تركيا نحو العالم العربي والإسلامي لاسيّما المواقف التركية الأخيرة المساندة للقضايا العربية والإسلامية وعلى رأسها القضية الفلسطينية ؟

جواب : منذ وصول حزب العدالة والتنمية إلى السلطة في أنقرة عام 2002، والدولة التركية تتجه للمصالحة مع محيطها العربي والإسلامي الذي أدارت له ظهرها لسنوات طويلة وكانت الحكومات التركية المتعاقبة قد اتجهت منذ ميلاد الجمهورية عام 1923 اتجاها أحاديا نحو الغرب، ولكن من الواضح أن تركيا اليوم تعيش تحوّلات مهمّة فرضت عليها جملة من المراجعات في سياساتها الداخلية والخارجية على مستويات عدّة، ويبدو لي واضحا كمتابع للشأن التركي من الداخل أن أنقرة في عهد حكومة العدالة والتنمية قد قامت بتعديلات بارزة في نهج السياسة الخارجية لتركيا التي تسعى اليوم لتحقيق التوازن، فهي في الوقت الذي تحافظ فيه على علاقاتها المتينة مع الاتحاد الأوروبي والولايات المتحدة الأمريكية وإسرائيل تتوجّه أيضا لترميم علاقاتها مع أطراف دولية أخرى مثل روسيا والصين والهند، ولكن تعطي أنقرة أولوية قصوى ليس فقط لتحقيق مصالحة تاريخية مع محيطها العربي والإسلامي والأفريقي، بل لإقامة شراكة إستراتيجية مع هذه البلدان.

لذلك فإن الموقف التركي الأخير الرافض للعدوان الإسرائيلي على غزّة يتوافق وهذا التوجّه التركي الجديد ذا البعد الاستراتيجي نحو محيطها العربي والإسلامي حيث لا تخفي أنقرة سعيها للقيام بدور إقليمي فاعل خاصة في منطقة الشرق الأوسط.

كما أن تركيا (حكومة وشعبا) كانت دوما مناصرة للقضية الفلسطينية وحقوق الشعب الفلسطيني لكن من الواضح هذه المرّة أن تركيا تتحرّك بروح المسؤولية التاريخية تجاه ما يتعرّض له الشعب الفلسطيني من عدوان وإبادة.

و لا شكّ أن أنقرة التي تجمعها علاقات وطيدة مع كل من إسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية ومختلف الفصائل الفلسطينية تعتقد أنّها تمتلك ورقات ضغط يمكن أن تستخدمها لتعزيز موقفها الرافض للعدوان الإسرائيلي على الفلسطينيين.

سؤال : هل أن هذه التوجّهات والمواقف مرتبطة برؤية أوردوغان وحزبه مثلما يلمّح البعض أم أنها تعبر عن وجهة نظر أوسع داخل تركيا؟

جواب : التوجّه التركي الجديد نحو البلدان العربية والإسلامية والأفريقية لا يعكس رؤية حكومة حزب العدالة والتنمية بمفردها وإنّما يعكس رؤية الدولة التركية بمختلف مؤسساتها، فحكومة أردوغان لاسيما فيما يتعلّق بالسياسة الخارجية تعرض دوما تصوّراتها على مجلس الأمن القومي التركي الذي يجمع مختلف المؤسسات الدستورية في الدولة التركية، لذلك فإنّ سعي حكومة أردوغان لإقامة علاقات إستراتيجية مع البلدان العربية والإسلامية وكذلك المواقف التركية الأخيرة الرافضة للعدوان الإسرائيلي على قطاع غزّة تعكس بشكل جليّ موقف الدولة التركية حكومة وشعبا ومؤسسات، لذلك فحزب العدالة والتنمية التركي الذي وصل إلى السلطة نتيجة انتخابات ديمقراطية لا يمكنه أن يتّخذ موقفا مخالفا للشعب التركي الذي انتخبه، وبالتالي فحكومة أردوغان برغم إدراكها أن موقفها المناصر للفلسطينيين سيغضب الإدارة الأمريكية واللوبي الصهيوني في أنحاء العالم إلاّ أنّها تتحصّن بالشعب التركي ما دامت تعكس خياراته، وكذلك تتحصّن بالمؤسسات الدستورية للدولة.

سؤال : كثيرا ما يردّد البعض معارضة أوساط تركية للتوجّه التركي الجديد نحو البلدان العربية والإسلامية، فما صحة ذلك ؟ وهل هذا التوجه الجديد لأنقرة ردّة فعل على الرفض الأوروبي لعضوية تركيا ؟

جواب : لا شكّ أن هذا التوجّه الجديد لتركيا للمصالحة مع محيطها العربي والإسلامي يزعج بعض الأطراف الداخلية والخارجية، ويحاول أن يصوّره البعض على أنّه محاولة من أنقرة للبحث عن بدائل للاتحاد الأوروبي بعد مماطلة العواصم الأوروبية بشأن عضوية تركيا في الاتحاد الأوروبي، وقد يكون هذا الرفض الأوروبّي المقنّع واحدا من الأسباب التي دفعت أنقرة لمراجعة العديد من خياراتها لكنّه بكلّ تأكيد ليس السبب الوحيد، وتقديري الشخصي أن قناعة الدولة التركية بأنّ أمنها القومي ومصالحها الإستراتيجية مرتبطة أكثر بمحيطها العربي والإسلامي هي التي تدفعها اليوم لإقامة شراكة إستراتيجية مع البلدان العربية والإسلامية والأفريقية أيضا.

وقد حاول أصدقاء إسرائيل داخل تركيا من إعلاميين ومجتمع مدني وسياسيين معارضة موقف الحكومة التركية الأخير الرافض للعدوان الإسرائيلي على غزّة ولكنّ أصواتهم بقيت نشازا أمام التحرك الجارف لمختلف الأوساط الشعبية التركية المساندة للشعب الفلسطيني.

سؤال : في ظلّ هذه التحولات التي تشهدها تركيا من الداخل والموقف الأوروبي المتردد، كيف ترون مستقبل مشروع تركيا للانضمام للإتحاد الأوروبي ؟

جواب : من الواضح أن مساعي تركيا للانضمام للإتحاد الأوروبي قد وصلت إلى طريق مسدود فالرفض الأوروبي أصبح علنيا، وخاصة الموقف الفرنسي، بالإضافة إلى الرفض الشعبي المتزايد في أوروبا لانضمام تركيا إلى الإتحاد الأوروبي، والمفارقة العجيبة أن معظم العواصم الأوروبية التي ترفض أو تماطل في قبول تركيا عضوا كاملا في الإتحاد الأوروبي تسعى في الوقت نفسه إلى إبقاء تركيا معلّقة بآمالها تجاه أوروبا. وهو ما يؤكّد بأنه ليس هناك حتّى اليوم موقف أوروبي موحدّ تجاه تركيا، لكن من الجانب التركي أصبحت مسألة العضوية في الإتحاد الأوروبي من أكثر الملفات جدلا في الساحة التركية، وبدأ التيّار الشعبي المعارض للعضوية يتعاظم في تركيا وحجّته في ذلك أن عضوية تركيا في الاتحاد الأوروبي ستفقد تركيا استقلالها وستجعلها مجرد تابع لخيارات الإتحاد الأوروبي التي قد تتعارض مع مصالح تركيا، بالإضافة إلى أن هذا التيار التركي المعارض لانضمام تركيا إلى الإتحاد الأوروبي يرى بأن تركيا لم تعد بحاجة للأوروبيين خاصة من الناحية الاقتصادية، وهذا التيار يدرك بأن الرفض الأوروبي لعضوية تركيا مبعثه الخوف من الهوية الإسلامية لتركيا وموروثها الحضاري، بل إن العديد من القيادات التركية ترى أن مسيرة العضوية في الإتحاد الأوروبي هي مجرّد مرحلة لاستثمار الضغوط الأوروبية لتحقيق المزيد من الإصلاحات السياسية في الداخل لتقليص هيمنة المؤسسة العسكرية على القرار السياسي في أنقرة ودفع حركة الديمقراطية في البلاد، وحال تحقّق ذلك قد تطلب تركيا رسميا التخلّي عن مطلب العضوية في الإتحاد الأوروبي.

سؤال : هل أنّ تركيا مؤهّلة للقيام بدور إقليمي فاعل وماهي رهاناتها وإمكانياتها لتتولى مثل هذا الدور؟

جواب : الدولة التركية الحديثة منذ تأسيسها عام 1923 حتى مطلع الثمانينيات عاشت حالة من الانغلاق خاصة تجاه محيطها العربي والإسلامي، لذلك لم تتوجه الحكومات التركية المتعاقبة خلال تلك الفترة للتعريف بتركيا وتراثها وثقافتها وفنونها بل حتى مواقفها السياسية كانت غير واضحة للبلاد العربية. فالجمهورية التركية التي ورثت الدولة العثمانية كان يفترض منذ تأسيسها أن تكون صاحبة دور إقليمي ودولي كبير وفاعل يليق بحجم ما ورثته من تاريخ

الدولة العثمانية التي حكمت جزءا كبيرا من العالم وصاغت حضارة عظيمة. كان يمكن للجمهورية التركية الحديثة أن تستثمر ذلك الإرث لتحقّق من خلاله نفوذا دوليا كبيرا والذي يؤهلها إلى أن تصبح قوة دولية بكلّ المقاييس، وبرغم أن تركيا الحديثة وضعت خياراتها ووجهت جلّ سياساتها نحو الغرب إلاّ أنّها لم تنجح أيضا في التعريف بتركيا وموروثها لدى البلدان الغربية أيضا فبقيت دولة يجهلها الغرب أيضا، والصورة التي لا تزال عالقة لدى الغربيين عن تركيا هي تلك الصورة العثمانية بموروثها الإسلامي.

فتركيا الحديثة التي اختارت الانغلاق والعزلة عقب سقوط الدولة العثمانية لم يتمكّن قطاع كبير من جيل الجمهورية التركية أن يستمرّ في هذا النهج، لذلك ظهرت أصوات منذ الخمسينيات تدعو إلى دور أكبر لتركيا يليق بإرثها التاريخي وموقعها الجغرافي وحجم إمكاناتها الهائلة الاقتصادية والعسكرية وغيرها، لكن هذه الدعوات تبلورت كمشروع سياسي واضح المعالم في عهد حكم الزعيم التركي الراحل تورغوت أوزال الذي أخرج تركيا من عزلتها ودفعها بقوة إلى الانصهار الحقيقي في المجتمع الدولي ليختلط جيل الجمهورية من الأتراك مع ثقافات وشعوب أخرى. وقد أتاحت مرحلة الزعيم تورغوت أوزال لتركيا الفرصة لإدراك حقيقة قدراتها وإمكاناتها للقيام بدور سياسي واقتصادي إقليمي ودولي، وهو النهج الذي تواصله اليوم حكومة العدالة والتنمية في أنقرة برؤية أوسع مستفيدة من تجربة أوزال.

سؤال: هناك أطراف في المنطقة قلقة من أي دور إقليمي لتركيا، فهل هذا الدور التركي يمكن أن يهدّد مصالح بعض الأطراف الإقليمية ؟

جواب : هذا التخوّف لا مبرّر له، لأنّ الأتراك حينما يتوجّهون اليوم إلى البلدان العربية والأفريقية هم يسعون للتصالح مع محيطهم العربي والإسلامي ويبحثون عن شراكة حقيقية معهم وليس لهم أجندة خفية، لذلك أرى أن الأطراف التي تقف وراء محاولات التشكيك في المبادرات التركية سياسية أو اقتصادية أو مدنية أو غيرها نحو العرب والأفارقة والعالم الإسلامي عموما هي أطراف تهدف لقطع الطريق أمام أية مصالحة حقيقية بين العرب والأتراك، وتعمل على عرقلة التعاون التركي العربي بهدف الإبقاء على الجدار الوهمي بين الطرفين الذي أقامه الاستعمار وعضدته النعرات القومية لدى الطرفين، لذلك فمن المهم جدّا أن تقف النخب العربية والتركية متعاونة أمام هذه المحاولات سيئة النية، بل وتعمل عبر المجتمع المدني وكلّ الوسائل المتاحة لتعزيز الثقة بين الشعبين العربي والتركي وتدفع مجالات التعاون في كل المجالات بما يخدم مصالح الطرفين.

سؤال : هل بإمكان الشأن الثقافيّ أن يردم الهوّة بين تركيا والعالم العربي والإسلامي خاصة وأن البعض يتحفظ على علاقاتها مع إسرائيل وموقفها من قضية المياه مع دول الجوار العربية سوريا والعراق ؟

جواب : التقارب بين العرب والأتراك مدخل للتفاهم وحلّ جميع القضايا العالقة مهما كانت شائكة، فما كان ينقص العرب والأتراك هو الحوار، وبرغم أن العلاقات التركية العربية تشهد اليوم تقدّما نوعيا إلاّ أنّ هذا التطوّر بقي في خانة السياسي والاقتصادي فقط، ولم يتجه بعد نحو مجالات العلوم والثقافة والإعلام والمجتمع المدني، ولاشكّ أن الاهتمام بهذه المجالات سيحقّق التقارب الفعلي بين الشعوب العربية والتركية وهي مسؤولية النخب والهيئات المدنية العربية والتركية، أمّا بشأن علاقات تركيا مع إسرائيل فأعتقد أن الغياب العَربي سياسيا وثقافيا عن الساحة التركية ساعد إسرائيل على التفرّد بالساحة التركية حيث صنعت لها أصدقاء في الإعلام والمجتمع المدني والأحزاب، لذلك فإنّ خطوات التقارب الجارية بين العرب والأتراك ستحقّق شيئا من التوازن.

سؤال : لو تعرّفنا بالجمعية التركيّة العربيّة للعلوم والثّقافة والفنون التي تتولّون رئاستها، وكيف تقيّمون مستوى التعاون الثقافيّ بين تركيا والعالم العربيّ ؟

جواب : الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون (تاسكا) هي مبادرة مدنية من داخل الساحة التركية لتكون جسرا ثقافيا بين العالمين التركي والعربي ومحاولة لإزالة الجدران الوهمية والحواجز النفسية بين العرب والأتراك العالقة منذ فترة الاستعمار أو الصراعات القومية في الجانبين، لذلك فالجمعية التركية العربية تعمل من أجل المساهمة في وضع رؤية جديدة للعلاقات التركية العربية تهيّئ الأرضية لشراكة إستراتيجية بين الطرفين بعيدا عن أية قوالب أيديولوجية، ونحن ندرك في الجمعية التركية العربية بأن التقارب الحقيقي بين الشعوب تصنعه الثقافة بمفهومها الشامل قبل السياسة والاقتصاد، لذلك نرى بأنّ علاقات التعاون الثقافي بين العالمين التركي والعربي لا تزال متواضعة جدّا والسبب في ذلك أن رجالات العلم والثقافة والفنون تخلّوا عن دورهم ورسالتهم وتركوها في يد الحكومات والسياسيين فقط، فنحن نرى بأن الحكومات تمهد الطريق من خلال ما توقّعه من اتفاقيات لكن تفعيل تلك الاتفاقيات وتحقيق التعاون الثقافي العربي التركي لا يمكنه أن يتحقّق إلاّ بتحرّك النخب التركية والعربية وهيئاتهم المختلفة : العلمية والثقافية والفنية والمجتمع المدني والإعلام.

سؤال : ما هي الخطوات العملية الفعلية التي تقومون بها لعمل تواصل ثقافي عربي بين العرب وتركيا؟

جواب : الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون باعتبارها جسرًا ثقافيًا بين العرب والأتراك قد وضعت منذ تأسيسها رؤية واضحة لعملها تهدف لتعريف الطرف التركي بالثقافة العربية بمفهومها الشامل وكذلك تعريف الطرف العربي بالثقافة التركية، والجمعية التركية العربية تدرك جسامة هذه المسؤولية وتتعامل بوعي كامل مع هذا العمل لقناعتها بأنه مشروع حضاري يهدف إلى لمّ شمل العرب والأتراك على أرضية واحدة بعد قطيعة فرضت على الطرفين ليس على المستويين السياسي والاقتصادي فقط بل شملت كذلك الثقافة والفنون والعلوم وكل قطاعات المجتمع المدني والإعلام، والجمعية التركية العربية تعمل على تحقيق رسالتها الحضارية برؤية إستراتيجية من خلال بلورة مشروعات عملية منطلقة من إحياء المشترك بين الثقافتين العربية والتركية منها السعي لنشر اللغة التركية في البلاد العربية ونشر اللغة العربية في الساحة التركية، وتنظيم الندوات العلمية والملتقيات الثقافية والمهرجانات والتوجّه لتحقيق مشروعات التوأمة بين الجامعات التركية والعربية وكذلك مراكز الدراسات والأبحاث وقطاعات المجتمع المدني بما فيها البلديات التي نعتبرها جزءا لا يتجزّأ من المجتمع المدني، بالإضافة إلى المساهمة في تحقيق التواصل والتعاون بين المؤسسات الإعلامية التركية والعربية بهدف قطع الطريق أمام الإعلام الوسيط، وكذلك تنشيط حركة الترجمة من اللغتين التركية والعربية ليتعرّف كلّ طرف على إنتاج المفكّرين والأدباء والمبدعين في الطرف الآخر..

سؤال : تقومون بمشروعات تعاون لترجمة كتب من العربية إلى التركية والعكس، ونشرها في البلدان العربية، حدثنا عن هذا المشروع ومن أي نوع تختارون الكتب التي ستنشرونها؟ وهل سيصنع هذا الأمر تواصلا حقيقيا بين العرب والأتراك ؟

جواب : سبق أن أشرت إلى أن القطيعة التي فرضت بين العرب والأتراك هي ثقافية بالدرجة الأولى وبالتالي فإعادة بناء جسور التواصل بين الثقافتين العربية والتركية يستوجب انطلاقة واعية لتنشيط حركة الترجمة على مستويات عدة وفي مختلف المجالات حيث أن معظم ما ترجم من اللغة العربية إلى التركية حتى الآن هي كتب ذات طابع ديني

بالدرجة الأولى، وما تحتاجه الساحة التركية هو العمل على ترجمة إبداعات المفكرين العرب وأدبائهم وعلمائهم إلى اللغة التركية حتى نسهّل على الباحثين الأتراك عملية الاطلاع على حركة الفكر والثقافة في البلاد العربية ونجنّبهم اللجوء إلى المصادر الغربية عن البلدان العربية والتي في الغالب لا تكون أمينة في نقل صورة العرب وثقافتهم، وكذلك الشأن بالنسبة لتنشيط حركة الترجمة من اللغة التركية إلى العربية ليتعرّف الإنسان العربي على عمق الثقافة التركية، وبالتالي نساهم في تحقيق التواصل الثقافي والفكري بين النخب التركية والعربية..

سؤال : هل هناك تجاوب من المؤسسات العربية والتركية مع مشروع جمعيتكم لتنشيط حركة الترجمة من اللغتين العربية والتركية ؟

جواب : أول من بادر بالتواصل معنا هو اتحاد الناشرين العرب ونحن في الجمعية التركية العربية نحيّيهم على مبادرتهم واستعداهم للتعاون معنا في مشروع تنشيط حركة الترجمة من اللغتين العربية والتركية، وتصلنا عروض كثيرة من الكتّاب الأتراك والعرب لترجمة إنتاجاتهم الفكرية والثقافية والأدبية وغيرها، لكنّ ما نحتاجه في هذه المرحلة هو المبادرة من قبل الهيئات والمؤسسات والشخصيات المعنية بالفكر والثقافة والترجمة لتبنّي مشروع الترجمة أو أقسام منه وفق اهتمامات كلّ طرف، لأن تنشيط حركة الترجمة يحتاج إلى عمليات تمويلية ومتابعات مع المترجمين المحترفين ودور النشر المختصة والمؤلفين وغيرهم، لذلك نحن نؤكّد في الجمعية التركية العربية استعدادنا الكامل للتعاون مع أية شخصية أو هيئة حكومية أو أهلية ترغب في التعاون معنا لإنجاز مشروع ترجمة لأي إنتاج فكري أو ثقافي أو أدبي له علاقة مباشرة بالثقافتين العربية أو التركية.

ونودّ الإشارة هنا إلى أن الجمعية التركية العربية تطرح اليوم مشروعا طموحا لإعداد قاعدة بيانات عن البلدان العربية باللغة التركية حيث أن جميع البلدان العربية محتاجة إلى ترجمة مجموعة من الكتب إلى اللغة التركية تعرّف بكلّ بلد وتاريخه الحديث وشخصياته الوطنية وإمكاناته الاقتصادية وخصائصه الثقافية لأن معظم الكتب الموجودة في المكتبات التركية عن البلاد العربية يعود تاريخها إلى حقبة الدولة العثمانية أو ما قبلها ممّا يدفع الباحثين الأتراك إلى اللّجوء إلى مصادر غربية لا تعكس الصورة الحقيقية للبلاد العربية..

سؤال : أعلنت الجمعية التركية العربية عن مشروع لنشر اللغة العربية في تركيا، هل تعطينا المزيد من التفاصيل عن هذا المشروع وهل هناك إقبال حقيقي على اللغة العربية في تركيا ؟

جواب : نعم أعلنت الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون عن مشروع طموح يهدف للتّمكين للّغة والثقافة العربية في تركيا حيث أن هذا المشروع الحضاري وذا الأبعاد الإستراتيجية يسعى إلى تسجيل حضور إيجابي وفاعل للغة والثقافة العربية في الساحة التركية نظرا للإقبال الكبير من قبل مختلف الأوساط الرسمية والشعبية في تركيا على تعلّم اللغة العربية، ويأتي مشروع التمكين للغة العربية لدعم توجّه المؤسسات الرسمية والشعبية في تركيا وانفتاحهم على اللّغة والثقافة العربية ودعم مؤسسات تعليم اللّغة العربية في تركيا من خلال توفير المناهج والأساليب المتطورة لتدريس اللغة لغير الناطقين بها، وإقامة الدورات الخاصة للمدرّسين الأتراك لاسيما العاملين في أقسام اللغة العربية في الجامعات التركية ومعاهد الأئمة والخطباء والمدارس الثانوية، ودعم الدورات الشعبية للّغة العربية التي تشرف عليها الجمعية التركية العربية ومختلف الأوقاف والهيئات في أنحاء تركيا، ونشير هنا إلى أنّه يوجد ما يزيد عن 25 قسما للغة العربية في الجامعات التركية، قمنا بزيارة بعضها للاطّلاع على أوضاع هذه الأقسام فوجدناها للأسف تعيش حالة من اليتم بسبب إهمال العرب للغتهم وعدم السعي لدعم هذه الأقسام التي تتولّى تخريج أساتذة اللغة

العربية في تركيا، وقد اشتكى معظم الأساتذة العاملين في أقسام اللغة العربية في الجامعات التركية من عدم اهتمام البلدان العربية بدعم اللغة العربية في تركيا وعبّروا عن أسفهم لعدم تواصل الجامعات العربية بهم لاسيما الكلّيات والمعاهد والهيئات المعنية باللغة العربية المنتشرة في أنحاء العالم العربي، لذلك تدعو الجمعية التركية العربية أصحاب الغيرة على اللغة العربية من هيئات حكومية وأهلية وشخصيات علمية إلى التعاون معنا من أجل إعادة الاعتبار للغة العربية في السّاحة التركية..

سؤال : وماذا عن الآليات التي تعرضها جمعيتكم لتنفيذ مشروع التمكين للغة العربية في تركيا ؟

جواب : تنفيذ هذا المشروع يأتي عبر أدوات متعدّدة منها تنظيم دورات خاصّة ومكثّفة لمدّرسي اللغة العربية من الأتراك في البلدان العربية (المراحل الثانوية والجامعية) وتنظيم دورات في اللّغة العربية للأئمة والخطباء الأتراك في البلدان العربية وكذلك إرسال مدرّسين عرب متخصّصين لتدريس اللغة العربية في المؤسسات التعليمية التركية للمراحل الثانوية والجامعية، ومن الضروري توفير المنح الدراسية للطلاّب الأتراك لدراسة اللغة والآداب العربية وإتاحة الفرصة لهم للدراسات العليا في الجامعات العربية، وتنظيم مخيّمات صيفية لتعليم اللغة العربية للشباب الأتراك داخل تركيا وخارجها وتبنّي دورات اللّغة العربية في تركيا واعتماد شهادات لها من قبل الجامعات والمعاهد العربية المتخصّصة، ولعلّ من أهمّ الآليات لنشر اللغة والثقافة العربية في الساحة التركية هو ضرورة العمل على تأسيس أكاديمية للّغة والثقافة العربية في العاصمة التركية أنقرة لتكون صرحا علميا وأكاديميا وثقافيا يعزّز حضور اللغة والثقافة والفنون العربية في الساحة التركية، مؤكّدين استعداد الجمعية التركية العربية للتعاون مع أيّة جهة ترغب في التمكين للغة والثقافة العربية في تركيا.

سؤال : من خلال مساعيكم لعمل تواصل علمي وثقافي تركي عربي قمتم بترجمة الكتب للغة العربية والعديد من الأنشطة الأخرى، وتتوجه تركيا لإطلاق قناة فضائية باللغة العربية، ولكن ألا ترى أن كل هذه الفعاليات تصنع تواصلا بين فئة المثقفين العرب والأتراك، إذن ماذا بشأن المواطن العادي؟

جواب : لاشكّ أن عمل الجمعية التركية العربية يبقى نخبويا وموجّها بالدرجة الأولى لرجال الفكر والثقافة والإعلام في الطرفين العربي والتركي، وذلك بسبب عمق القطيعة التي فرضت على الجانبين وهو ما يستوجب في هذه المرحلة مخاطبة الخاصة وليس العامّة، لأن الهدف هو التأسيس لأرضية متينة للتواصل والتعاون التركي العربي، أمّا بشأن الفضائية التركية الناطقة بالعربية فهي مشروع طموح تسانده الجمعية التركية العربية بشدّة، والجمعية كانت أول هيئة دعت إلى تأسيس قناة من هذا النوع لتعزّز التواصل بين العرب والأتراك، ونحن واثقون من نجاح هذا المشروع الكبير والحضاري لأنّه وضع تحت إدارة خبرات تركية شابّة ومحترفة ولها اطّلاع كاف بالساحة العربية ممّا يساعدها على تحقيق النجاح لمسيرة الفضائية التركية الناطقة بالعربية، وما نتمنّاه أيضا أن نرى مستقبلا فضائية عربية ناطقة باللغة التركية لتكون سفيرا للثقافة العربية لكلّ الأتراك، وأعتقد أن الإمكانات العربية المادية والبشرية قادرة على إنجاز مشروع من هذا النوع لتساهم في تعزيز التواصل الثقافي بين الطرفين التركي والعربي..

سؤال : في الفترة الأخيرة انتشرت الدراما التركية في العالم العربي بشكل كبير وحازت على نسبة مشاهدة عالية جدا، بماذا تفسر ذلك ؟ وهل هو نوع من التواصل الثقافي أيضا بين العرب وتركيا؟، وكيف تصنف هذا النوع من التواصل عن طريق الدراما؟

جواب : من المهم التوضيح أن المحتوى العام الذي تعرضه معظم المسلسلات التركية في الفضائيات العربية هو مثار جدل في الساحة التركية لأن ما يعرض في الغالب يعكس حالات فردية لا ترتبط بالتركيبة الثقافية أو السلوك الاجتماعي العام للمجتمع التركي، ولاشكّ أن العوامل التجارية وأولويات الربح المادي قد تكون وراء البحث عن هذه النوعية من المسلسلات، برغم أن تركيا تزخر بمسلسلات وأفلام أخرى يشيد أهل الاختصاص برقيّ مضمونها وبنائها الفنّي، لكنّ اهتمام المشاهد العربي بما يعرض من مسلسلات تركية يعكس شغف الإنسان العربي للتعرّف على تركيا، وفي تقديري يمكن للمنتجين الأتراك استثمار هذا الإقبال العربي على المسلسلات التركية لإنتاج أعمال درامية تكون أقرب إلى واقع عموم الأتراك وتعكس العمق الثقافي والاجتماعي للإنسان التركي، كما نوجّه الدعوة إلى المنتجين العرب إلى توجيه إنتاجاتهم وتسويقها إلى الفضائيات التركية، حيث أن هناك إقبالا تركيا على الدراما العربية أيضا.

سؤال : هل أنّ هذا النّوع من المسلسلات التركية هو بالأساس نتاج صدام بين المحافظين من جهة والمتحررين الليبراليين من جهة أخرى ؟

جواب : لاشكّ أن قسما من مضمون تلك المسلسلات يعكس ثقافة سعت تركيا الحديثة لغرسها عبر سياساتها التعليمية والإعلام وغيرها، لكنّها لم تنجح في أن تحوّل ذلك النموذج الثقافي الغربي الذي روّجت له ما يزيد عن 50 عاما إلى ثقافة شعبية في الساحة التركية حيث أن القطاع الأكبر من المجتمع التركي لا يزال يصنّف محافظا، وتلك المسلسلات لا تعكس حالة الصراع الإيديولوجي في تركيا بقدر ما تعكس حالة التناقض بين جيل الجمهورية التركية نفسه أو ما يطلق عليه البعض بأزمة الهوية داخل المجتمع التركي.

سؤال : كيف يدعم التواصل التركي العربي عن طريق "الفن"؟

جواب : الفنون هي وسيلة رئيسية للتواصل بين الشعوب وتحقيق الحوار الثقافي، لذلك يشكّل الفنّ اليوم واحدا من أبرز أدوات الدبلوماسية الشعبية في العالم، ونحن في الجمعية التركية العربية ندرك هذا الأمر جيّدا ونتعامل معه بهذه المنطلقات أيضا، لذلك ندعو دوما إلى أهمّية المشاركات الفنية العربية في المهرجانات التركية وكذلك المشاركات الفنية التركية في المهرجانات العربية، بل إن الجمعية التركية العربية تطرح مشروعا طموحا لم تتهيّأ له الأرضية بعد وهو إقامة مهرجان دوري للثقافة والفنون العربية في الساحة التركية، بالإضافة إلى تنظيم الأيام والأسابيع الثقافية والمعارض للفنّانين العرب والأتراك في الجانبين، لذلك فإن رسالة الثقافة وصوت الفنّ أبلغ من السياسة وأقرب للعقول والقلوب.

سؤال : دعت الجمعية التركية العربية لتنظيم المنتدى التركي العربي للإعلام، هل من تفاصيل أكثر عن هذا المشروع ؟

جواب : تخطّط الجمعية التركية العربية بأنقرة لتنظيم المنتدى التركي العربي الأول للإعلام والاتصال في تركيا خلال العام 2010 وذلك بالتعاون مع الإدارة العامة للإعلام في تركيا والمؤسسة التركية للاتصالات والشراكة مع العديد من الهيئات الإعلامية التركية والعربية.و يهدف هذا المنتدى إلى تحقيق التواصل والتعاون بين الإعلاميين الأتراك والعرب ومؤسساتهم الإعلامية المختلفة، وذلك لبحث الآليات لمدّ جسور إعلامية مباشرة بين العرب والأتراك بما يساهم في تدفّق الأخبار الدقيقة والمعلومات الموثوقة بين الطرفين الأمر الذي سيعزّز الثقة بين الجانبين ويحقّق المزيد من التقارب والتعاون ويهيّئ أرضية متينة لإقامة شراكة إستراتيجية بين الأتراك والعرب، وسيتناول المنتدى التركي العربي الأول للإعلام والاتصال أيضا المجالات المتاحة لإقامة

الاستثمارات المشتركة بين الأتراك والعرب في قطاع الإعلام والاتصال، وينتظر أن يشارك في المنتدى العديد من هيئات الإذاعة والتلفزيون الحكومية ووكالات الأنباء الرسمية بالإضافة إلى الفضائيات الخاصة والصحافة المكتوبة والالكترونية ومختلف الهيئات الإعلامية من جمعيات صحفية ونقابات مهنية للإعلاميين والهيئات الأكاديمية ومراكز الدراسات ذات العلاقة بقطاع الإعلام والاتصال، وستكون المشاركة في أعمال المنتدى التركي العربي الأول للإعلام والاتصال متاحة لكلّ من يرغب من الإعلاميين والمؤسسات الإعلامية التركية والعربية.

سؤال : الشأن الثقافيّ في العالم العربي عامّة لا يولى الأهميّة التي يستحقّها وهو في غالب الأحيان محلّ اهتمام النخب فقط، ما تحليلكم لهذه الظاهرة ؟

جواب : هناك عوامل عديدة تجعل الشأن الثقافي في عالمنا العربي الإسلامي يبقى في ذيل الاهتمامات، أرى بأنّ بعضها يكمن في أنّ الإنسان المثقّف استقال من دوره وبالتالي ساهم في تهميش المؤسسات العلمية والثقافية التي تحوّلت إلى صالات عرض لثقافات وافدة أو مشوهة وغاب عنها دورها الحقيقي وهو صناعة الفكر والثقافة، وأسباب أخرى تتعلّق بوصاية السياسي في البلدان العربية على الشأن الثقافي الذي حوّله إلى مجرّد جهاز دعائي لخطابه السياسي الأمر الذي أفقد التفاعل الشعبي مع الحياة الثقافية، وفي تقديري أن ريادة الفكر والثقافة في البلدان العربية لا يمكن أن تتحقّق إلا عبر عودة رجال الفكر والثقافة إلى ساحتهم الطبيعية وإنهاء حالة الاستقالة الجماعية للمثقفين العرب من خلال صناعة المبادرات والاستثمارات الثقافية بعيدا عن التسويق السياسي والأيديولوجي لأيّ طرف، ليكون المشترك للجميع هو الوطن والمساهمة في التنمية الشاملة للمجتمع.

سؤال : سميتم الجمعية «الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون» هل تتعمدون بذلك البعد عن الناحية السياسية في الجمعية؟

جواب : نعم، نحن في الجمعية التركية العربية نتجنّب التعاطي مع السياسية بشكل مباشر أو أن نكون طرفا فيها، فجمعيتنا ليس لها أي قالب أيديولوجي ولا نسوّق لأية أيديولوجية عربية أو تركية أو غيرها ولضمان ذلك فإن مجموعة المؤسّسين للجمعية ومعظم أعضائها من مدارس فكرية مختلفة : قوميون، يساريون، لبراليون، إسلاميون، فنّانون وشعراء وشخصيات أخرى ليس لها أي انتماء إيديولوجي، فالقناعات الإيديولوجية والسياسية تبقى في نظرنا مسألة شخصية لأعضائنا ولا تلزم الجمعية بأي شكل من الأشكال. نحن نعتقد بأن مجالات العلوم والثقافة والفنون لا يجب أن تسيّس ولكنها بكلّ تأكيد ليست منفصلة عن الحياة السياسية لأن ما نقوم به هو جزء لا يتجزّأ من الحركة الثقافية والفكرية لكنّنا نحاول أن نجنّب نشاطنا القوالب الأيديولوجية حتّى يكون رحبا ويخاطب الجميع دون استثناء، وهذه الرؤية لجمعيتنا تكسبنا كل يوم المزيد من الأصدقاء العرب والأتراك لأننا منفتحون على جميع الأطياف في إطار يحترم الخصوصيات الثقافية.

سؤال : ما هو شكل التعاون العربي التركي الذي تطمحون إليه في الجمعية التركية العربية؟

الجواب : التعاون التركي العربي يتقدّم بنسق سريع على المستويين السياسي والاقتصادي نتيجة الحماس الواضح لدى القيادات السياسية في البلدان العربية وتركيا، وهذا يسعدنا جدّا في الجمعية التركية العربية ونسانده بقوة، وسبق لنا أن رحبّنا في بيانات رسمية بمبادرة تأسيس منتدى التعاون العربي التركي الذي

سيكون مؤسسة عربية تركية مشتركة ترعى هذا التعاون وتتقدّم به لتحقيق الشراكة الإستراتيجية بين الجانبين وهو ما نطمح له في الجمعية التركية العربية.

و برغم دعمنا في الجمعية التركية العربية للتطوّر الحاصل في التعاون السياسي والاقتصادي بين العرب والأتراك، الاّ أننا مقتنعون بأن مستقبل هذا التعاون سيكون محصّنا أكثر من خلال تنمية التعاون العلمي والثقافي العربي التركي وتفعيل التواصل بين المجتمع المدني والمؤسسات الأكاديمية والإعلامية العربية والتركية.

سؤال : ما هي أبرز مشروعات الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون ؟

جواب : من أبرز مشروعات الجمعية التركية العربية (تاسكا) في المرحلة المقبلة :

تنشيط حركة الترجمة من العربية إلى التركية ومن التركية إلى العربية

تنظيم أيام للأدب العربي في الساحة التركية وأيام للأدب التركي في عدد من العواصم العربية

تنظيم ندوات علمية لتطوير وتوثيق العلاقات الثنائية بين تركيا ومختلف البلدان العربية

تحقيق التوأمة بين عدد من الجامعات التركية والعربية

تنشيط التعاون بين مراكز الدراسات والأبحاث التركية والعربية

إعداد قاعدة معلومات عن البلدان العربية باللغة التركية

تنظيم المنتدى التركي العربي الأول للإعلام والاتصال

تنظيم الملتقى الأول للأدباء والشعراء الأتراك والعرب

تهيئة الأرضية لتنظيم مهرجان دوري للثقافة والفنون العربية في تركيا

العمل على دعم حضور اللغة العربية في الساحة التركية ودعم حضور اللغة التركية في البلدان العربية.

و للجمعية التركية العربية مشروع طموح جدّا يهدف لتأسيس وقف للغة العربية في الساحة التركية يتولّى تأسيس أكاديمية للغة والثقافة العربية في تركيا تكون منارة لخدمة اللغة والثقافة والفنون العربية في تركيا وآسيا الوسطى والبلقان.

فالجمعية تنشط في كلّ المجالات التي تساهم في مدّ جسور التواصل بين المثقفين والإعلاميين والنخب العربية والتركية ومختلف مؤسساتهم، وهي ترحّب بأية مقترحات للتعاون والشراكة.

المنظار (إلى الشهداء)

بلقاسم الهمامي/ كاتب، تونس

أغمض عينه اليسرى وقرّب اليمنى من المنظار . اهتزّ حاجبه وبرزت تجاعيد قصيرة على جبينه عندما حدّق من خلال فوهة سوداء . منظاره هذا يقرّب البعيد وينتقي له ما يريد دون أن يشعر به الناس.

في الجهة المقابلة له بناية شاهقة كالتي اعتلى سطحها يفصل بينهما شارع كبير ومتّسع ... أغلب النّوافذ مغلقة قبالته ... صوت رضيع يتناهى إليه من إحدى الشقق المغلقة ... أمامه وبجانب الشرفة المقابلة حمامة بيضاء وقفت حذو عشّها فخورة بجمال ريشها النّاعم المتدلّي حول جسمها الصغير ...

كانت تدير رأسها إلى اليمين مرّة وإلى اليسار مرّة وقد فتحت عينين صغيرتين وأرسلت منهما نظرات حائرة ... كانت حركات رأسها سريعة ومتكرّرة فبدت الحمامة متوتّرة وهي ترمق حولها وكأنّها تخشى شيئا .

حرّك المنظار نحو الشرفة المفتوحة : هذه امرأة في غرفتها تنزع معطفها الأسود وتستدير لتكمل نزع بقية ملابسها فبدا له قوام رشيق ومفاتن أنوثة في عقدها الثالث . تحرّك حاجبه وفتح عينه اليسرى لكنّه سارع إلى إغماضها ليمتّع نظره بما يراه من خلال منظاره ...

في الغرفة تحرّكت المرأة جانبا وغابت فجأة ... ندم على ضياع تلك اللحظات التي فتح فيها عينه ولم يلبّ رغبته في رؤيتها ... انتظر ظهورها لكنّها لم تعد وكأنّها اختارت أن تحرّك مشاعره دون أن تكشف له شيئا ممّا ينتظر ...

دبّ الحزن إلى محيّاه وذبل بريق عينيه فقبض على منظاره بشدّة حتّى ظهرت عروق غليظة على ظهر يده ومعصمه ...

كم تمنّى أن تواصل الفاتنة نزع ثيابها حتّى تتعرّى أمام منظاره فيعدّل من مداه وتتحرّك العدسة لتقرّب المنظر فيلامس بصره لحمها ويجول فوق جلدها كما يشتهي ... إنّه متأكّد أنّ المرأة لم تشعر بوجوده ولا يمكنها أن تراه فقد اتّخذ لنفسه مكانا بعيدا فوق سطح إحدى البنايات العالية وقبع متخفّيا في ركن يشرف على الشارع ... كان يرى الناس ولا يرونه ... تشنّج وحرّك المنظار بسرعة إلى الأسفل : الشارع خال لا حركة فيه ... وجّه عدسته نحو تقاطع الطرق فبدت له الأبواب موصدة وبعض السيّارات الرّاسية ورأى قطّا يمرّ مسرعا ليختفي تحت إحدى السيّارات الجاثمة وخال أنّه سمع صوته وهو يموء وكأنّه يهرب . هو الآخر يبدو خائفا ...

يقال إن الحيوانات تستشعر قدوم الخطر قبل البشر ... المكان مقفر وقد تعطّلت فيه الحياة وسكنه الصّمت ... هذا يومٌ ليسَ كبقيةِ الأيّام ...

فتح عينه اليسرى وأبعد بصره عن فوهة المنظار: الشّرفة أمامه أضحت مغلقةً... كلّ النوافذ موصدةٌ وحتّى التي كانت مفتوحة تدلّت ستائرها لتحجب النّظر وتصدّه... اقترن حاجباه وأجال البصر من حوله ليتأكّد من خلوّ المخبإ ثمّ طاف بنظره فوق السّطوح المقابلة الخالية إلاّ من بعض الملابس المنشورة...

نظر إلى ساعته اليدوية ثمّ سارع بإغماض عينه اليسرى وتقريب اليمنى من فوهة منظاره المصوّب نحو مفترق الطرق وكأنّ الوقت يستعجله ... عدّل جلسته وركّز بصره فمال حاجبه واستدار حول فوهة العدسة وبقي ينتظر... لقد تعلّم الصبر وتعوّد على الانتظار والمراقبة... الوقت يمرّ والساعة تنبض.

في صمت والأرقام تتوالى لتعدّ الثواني والدقائق... دقات قلبه تحاكي نبضات السّاعة وتخفق في صدره...

صوت ضجيج يتناهى إلى مسمعه من بعيد...

انبسط جبينه وزاد انفتاح عينه اليمنى دون أن تبتعد عن العدسة ...

الضجيج يقترب ويتحوّل تدريجيا إلى صياح...

مفترق الطرق خالٍ وساعته تنبضُ في صمت...

الأصوات المتعالية صارت قريبة جدّا والشارع مقفر حتّى مفترق الطرق... أخرج رأس لسانه وبدا كأنّه يعضّه فازداد احمرار اللّسان وظهرت عروق منتفخة على ظهر يده ... إنّه متشنّج ...

الأصوات ترتفع وقد توحّدت فيها حناجر تردّد هتافات متتالية...

القطّ يفرّ من تحت السيّارة...

المنظار

فتح أصابع يده اليمنى وحرّكها مرّات وكأنّه يخشى عليها من التّجمد والتصلّب...

آلاف الحناجر تهتف وتصيح...

رؤوس تطلّ وأجسام تتدافع في مفترق الطّرق... سيل بشري يستدير في المفترق ليمرّ في الشارع أمامه...

بعض الشباب يسيرون على حافتي الطريق بجانب السيّارات وقد انتظم بقية المتظاهرين واحتشدوا في وسط الطريق صائحين محرّكين أيديهم ملوّحين بأعلام حمراء... حناجرهم تهتف بصوت واحد وتطالب بالحرّية والكرامة...

حرّك أصابعه حول المنظار وعدّل من مداه فصار يرى الناس عن قرب: هذا وجه غاضب تطاير الشّرر من عينيه وهذه امرأة تردّد الهتاف مع النّاس فيما تدلّت خصلات من شعرها لتغطّي عينيها وكأنّ الشعر يريد حجب رؤيتها لكنّها تصرّ على الصياح وتردّ الخصلات إلى الوراء...

هذا وجه وديع لشابّ وسيم فتح فاه وأطلق صوته عاليا عنيدا فبدا شامخا يشدّ النظر... وهذه فتاة في مقتبل العمر قد جعلت من عَلَم البلاد رداءً غطّت به جسمها الرشيق... الهتافات الرجّالية تغمر صوتها لكنّها تلحّ وتتوسّط الحشد ملوّحة بيديها...

وهذا بقامته القصيرة... وذاك... وتلك...

المنظار يتوقّف عند هذا الشاب مفتول العضلات صاحب القميص الأبيض: إنّه يتحرّك وكأنّه يقود المظاهرة... ها هو يلتفت إلى الوراء من حين لآخر ويشير بيده ليحثّ مَن وراءَه على التقدّم...

الحشود تتقدّم بحزم وإصرار... الأصوات ترتفع وتختلط والهتافات تتكرّر.

«أين الشابّ صاحب القميص الأبيض ؟...»

المنظار يتحرّك باحثا عنه... عن القميص الأبيض... إنّه هناك في الطّرف الآخر: امتلأت حنجرته وبرزت عروق غليظة حول رقبته فأطلق صوتا مدوّيا...

حرّك سبابته اليمنى دون أن يحوّل منظاره عن الشاب: هذا رجل بدين يحجب الشاب ويملأ جسمه فتحة المنظار... حرّك حاجبيه وفتح عينه اليسرى ثمّ

أغلقها بسرعة متشنّجا... حوّل منظاره بعض الدّرجات إلى جانب الطريق : الآن أصبح الشاب صاحب القميص الأبيض في مرمى المنظار...

حرّك سبابته ببطء ثمّ حدّق في وجه الشاب... لابدّ أن يرى ملامحه... لا بدّ أن يتعرّف عليه : عينان سوداوان تتّقدان حماسة وترسلان بريقا حادّا...

نظرُ الشاب يتّجه نحو الأفق أمامه ويتوقّفُ عند العمارة... كأنّ الشابّ يرى من هو فوق السّطح...

عندما لاقى بصره نظرة الشاب حرّك سبّابته اليمنى مرّة ثانية وضغط...

دوّى إطلاق نار...

سقط الشاب أرضا...

أصدرت البندقية صوتا مكبوتا وسقط ظرف نحاسيّ أصفر لمّاع تسرّب منه بعض الدخان الأبيض...

سال دم أحمر على القميص الأبيض... وطارت الحمامة البيضاء...

لا أحد يدري من أين انطلقت الرصاصة...

فكّ المنظار من بندقيته وكذلك كاتم الصّوت وسارع إلى جمع أدواته والانصراف بسرعة إلى مكان آخر...

تجمّع النّاس حول الشاب... الدّم يكسو القميص... كامل القميص... تحوّل البياض إلى حمرة قانية... بقيت بقعة بيضاء دائرية تتوسّط القميص المحمرّ المخضّب بالدّم...

الجرح ينزف والشاب يتألّم ويتنفّس بصعوبة...

الحمرة تغزو البياض الدائري الذي توسّط القميص...

هذا خطّ أحمر غليظ مقوّس يظهر على يسار الدائرة البيضاء...

ثمّ هذه بقعة حمراء ترتسم على يمين الخطّ المقوّس...

البقعة تنمو وتبرز فيها نتوءات تمتدّ وتطول فتتحوّل البقعة الحمراء إلى شكل نجمي ذي خمسة مضلّعات...

في السماء عادت الحمامة البيضاء تحلّق وكأنّها ترقبُ الأحداث...

أطلّت المرأة من الشرفة بعد أن غيّرت ملابسها وسرّحت شعرها فبدت فاتنة جميلة جذّابة...

الحشود تردّد : «إذا الشّعب يوما أراد الحياة»

بقي القميص المخضّب بالدماء أحمر اللّون تتوسّطه بقعة بيضاء برز فيها الشّكل المضلّع يمينا والخط الغليظ المائل يسارا...

في تلك الأثناء كانت الجماهير تحتشد في الساحات والطرقات حاملة الأعلام الحمراء...

ضحك ملء الشّدقين

الحبيب بن فضيلة/ كاتب، تونس

المقهى يعج برواده في مساء ذلك اليوم الخريفي... نحا عثمان وصديقه الكامل ركنا اعتادا الجلوس فيه... وعندما جلسا كان النادل وهو خفيف الظل سريع الحركة، شابا في مقتبل العمر يتقد نشاطا وحيوية، انتصب واقفا أمامهما والابتسامة تعلو محياه يسألهما عما يشربانه فأشار عثمان :

ـ زوز أكسبريس خفيفة

كان اللغط يصدع الآذان... الكل يشرب ويتحدث ويدخن... البعض يلعب الورق والبعض مشغل بلعبة الديمينو... أما الصديقان فقد شرعا في احتساء ما في الفنجانين... كلاهما جلس قبالة صاحبه... وكلاهما أشعل سيجارة وراح يمتصها حينا... وحينا آخر يترشف القهوة... وينفث الدخان في الفضاء... كانا صامتين كلاهما منشغل بما هو فيه أحيانا ينظران إلى بعضهما البعض وأحيانا أخرى يشرد بهما الخيال بعيدا... كانا كمن لا يأبه لما حوله من ضجيج وحركية... فقد كانت المقهى كخلية نحل «هي الأحب إلى الناس في تلك المدينة التي لا يمكن أن تراها في الأماسي إلا وهي مكتظة اكتظاظا لا مثيل له.

رشفة... رشفتان... رشفة... رشفتان...

فجأة تقطع الصمت السائد بين الصديقين وشق صدى ضجيج المقهى منبه سيارة الإسعاف... كانت كمن يستغيث لطارئ ألمّ به... عندها نطق عثمان وقد ركز بصره على الكامل :

قد يكون سبب الاستغاثة إقدام أحدهم على الانتحار... فالانتحار واختطاف الأطفال عملة رائجة هذه الأيام.

فأجابه الكامل :

وما تراه يكون الداعي إذن!؟

فرد عثمان :

قد يكون حاله كحالنا... أفنى عمره في الدراسة وله في البيت كدس من الشهائد والخدمة يجيبها الجياب!

تحركت الأحاسيس الدفينة... وعاد الصمت ليخيّم من جديد... كلاهما يترشف قهوته... وكلاهما يتابع دوائر دخان سيجارته في الفضاء... طال الصمت الجامع بينهما هذه المرة... طال أكثر من اللازم... فجأة خطرت ببال الكامل خاطرة... زمّ شفتيه وقطب جبينه ثم قال لجليسه مداعبا :

ما رأيك يا عثمان في أن تداعبني وأداعبك بأن يسرد كل واحد منا على الآخر حكاية تدفعنا معا إلى الضحك

فننسى تعب الحياة وهموم الدنيا ونخرج مما نحن فيه من ضيق وضنك و . . .

ورد عثمان مبتسما وقال إن الاقتراح جيد وتذكر المشهد الذي حصل صباح ذلك اليوم أمام عينيه في عربة «المترو» ففي توقف مفاجئ لهذا القطار الجديد تكدس الركاب وتقدمت إحدى الفتيات إلى شاب مفتول العضلات قائلة :

لم أكن أقصد أن أدوس على رجلك أطلب المعذرة . . . فهذا «المترو» هو السبب .

وعوض أن يقبل الاعتذار . . . نظر إليها شزرا ثم قال :

السماح في بحيرة حمزة . . . كيف ما عفستني نعفسك ودون انتباه منها داس بقوة دبابة عسكرية على رجلها فصرخت وسقطت على الأرض من فرط الوجع! ظل المشهد ماثلا أمامه وقد لفّه الذهول لولا أن صرخ رفيقه .

ما تدوخش . . . أيه ها هي حكاية تعمل الكيف . . . مدير المدرسة في حي الأمل أوقفوه عن العمل ثم أطردوه عملوا في عذابو صنعة . . . لقد سلموه عشرة آلاف دينار وطلبوا منه بناء قاعة للدرس فجد المسكين واجتهد . . . وبعد انقضاء عطلة الصيف جاءه المسؤولون للمعاينة . . . فكان وقع الصدمة عليهم كبيرا . . . ضربوا كفا بكف . . . صرخ في وجهه أحدهم . . . يا سي بلقاسم أحنا طلبنا منك أن تبني قاعة واحدة لا قاعتين! هذا غير معقول . وأطردوه . . .

ضحك الكامل وعثمان . . . . استغرقا في الضحك . . . لم يكترث الناس في المقهى لضحكهم . . .

ثم جاء دور الكامل . . . فكر قليلا ثم قال :

رحم الله العروي ، فقد كانت له حكايات كثيرة نظر إليه عثمان مستغربا وقال :

وهل ترى مازال الناس يذكرونه؟! هل ما زال الماضي يعني لهم شيئا!؟ هيا دعنا من كل هذا وهات ما في جرابك . . . هات حكاية تؤثر فينا فنضحك منها على هذه الدنيا القذرة ملء شدقينا .

في الأثناء كانت الشمس قد انحنت وأوشكت على المغيب فبدا الشفق الأحمر مغريا على الرغم من جمال زرقة السماء . . . وقد قرب موعد الرحيل عن المقهى لذلك استحث الكامل صديقه عثمان من أجل أن يسرد حكايته . . . ابتسم هذا الأخير وقال :

ـ كان ثمّة حمار حمّله أصحابه بالبضائع المهربة من قطر مجاور . . . هذا الحمار اعتاد أن يسلك المسلك ذاته فيوصل البضاعة في الاتجاهين لكنه في هذه المرة أخطأ الطريق فسار في طريق أخرى طويلة . . . طويلة وضيقة جدا فجأة وجد الحمار نفسه أمام هوة سحيقة . . .

توقف المسكين . نظر إليها فكاد يغمى عليه . . . ظل الحمار واقفا في مكانه يتأمل الهوة ثم حدث نفسه قائلا :

يا ويلي إذا جاء أحدهم من الخلف وصرخ فيّ قائلا : إرر

ضحك الاثنان . . . ضحكا ملء شدقيهما في حين التقى رواد المقهى والنادل بالنظر إليهما مرددين :

ـ مساكين . . . ربي يحبس علينا العقل والدين .

في الأثناء كان دوي الضحك يملأ أرجاء المقهى .

شعر

شخص ما يُخلفُ نجوما هشّة

عادل المعبزي/ شاعر، تونس

فِي بينِي باندو يُشرِقُ عصفورٌ أصْفَرُ وتَغيمُ سَمَاءٌ

بورودٍ، وإذَا هَطَلَتْ أمطَارٌ عَطَّرَت القَرْيَةَ تلوَ القَرْيَةِ

فِي بينِي باندو الريحُ تُصَفِّقُ فِي أعْشَاشِ الفَجْرِ وتَصطكُّ

لماذا تَصْفَعُ حَقلَ الزيتُونِ بِلا ذَنب

فِي بينِي باندو فَأسٌ تَقْطَعُ قوسَ قُزَحٍ، مِنْ فوقٍ يَتزَخلَقُ

مَارُّونَ ببذلاتٍ زَرقَاءَ عَلى ألسِنَةِ الريح يَطيرونَ

إلى عَرَقٍ يَتَصَبَّبُ مِنْ شَرَقٍ نَزِقٍ

فِي بينِي بَاندُو نعنَاعٌ ونِساءٌ بيضٌ يَغسلنَ حبَالَ الصوفِ بِمَاءِ البَحرِ وبَرَقِ الرغدِ، نِسَاءٌ تَجري مِن تَحتِ جَدائلِهِنَّ الأنهارُ ووِدْيانُ النعنَاع

فِي بينِي بَاندو خَلفَ شِفَاهِ السهلِ حَلمْتُ بأنِي أذبَحُ بَحرًا واستَيقَظتُ، هَمَمتُ بِذَبحِ البَحرِ فَلمْ أعثُرْ فِي كُلِّ الأنحَاءِ عَلى سكّينٍ!..

فِي بينِي بَندُو طَقطَقَةُ الشمسِ وقَرقَرَةُ النجمِ ونَقنَقَةُ القَمرِ الرَّثِّ وتَوَاضُعُ زَقزَقَةِ النهرِ وقَهقَهَةُ الريشِ وصَفَّارَاتُ الإنذَارِ الخَارِجِ للتوِّ من البُركَانِ..

... هنا لا شَيءَ سِوى أصْوَاتٍ جَذلَى للسانٍ عُذريّ

بينِي بَاندُو تَتَفَتَّحُ تَحْتَ الفَانُوسِ المُثقَلِ بالأشجَانِ زُهورٌ مَالِحَةٌ ومَلائِكَةُ لَغوٌ أو يَأسٌ مُبتَلٌّ، شَيءٌ مَا فِي قَبضَةِ لَيلٍ عَالٍ يَغرَقُ فِي يُنبُوعٍ عَلَنِيٍّ. هَل غَرِقَتْ نَجمَةُ هذَا الليلِ فِي قَبضَةِ بَحرٍ صَيَّادُوهُ نِيام

فِي بينِي بَاندُو أشجَارُ البَلّوطِ وأشجَارُ الفرنَانِ وأشجَارُ الفِلّينِ وأشجَارُ الزّانِ وأشجَارُ الخَرُّوبِ وأشجَارُ الجَوزِ وأشجَارُ الغزلانِ ونَوّارُ الدفلى والعزعَارِ وآلافُ الأعشَابِ المُلقَاةِ، شِفَاهٌ تلثِمُ أثدَاءَ الغَابَةِ.

بيني باندو قطٌّ أسودُ لمْ أتمالكْ نفسي حينَ دعاني
فقفزْتُ له عَيْنًا. مازالَ يُنازِعُني الرؤيا حتّى انزلقَتْ
مِن بَيْنِ أصابعِه قِطعانُ الموسيقى المحشوّةِ بالنّورِ.
وإذْ يتمسّحُ بالقدمَيْن وعُكّازي أستنشقُ ضوءًا مِن
عينَيْنِ بلا حدَقاتٍ دامعتَيْنِ.

أحيانًا وأنا معَ بيني باندو أتسكّعُ خلفَ جدارٍ في
مُنتصفِ الشارعِ المخّ مِن فتحةٍ تهديها نهرًا يلهو.. أترنّمُ
مِن فرطِ خلوِّ خطاها مِن موسيقى "الرّاب" وأسكرُ مِن
فرطِ غيابِ الخمرِ الأسودِ

بيني باندو تغمدُ في صدري شهوتَها كي أتقاطرَ مِن
سُرّتِها عطشًا وخطايا

بيني باندو تتلألأُ حاضنةً أنوارًا ومرايا..

بيني باندو تجلسُ متمدّدةً وتخاطبُني.. ليستْ
لغةَ تلكَ ولكنْ أحلامَ القدّيساتِ تؤجّجُ أزواجَ
السّمكاتِ ستصعُبُ رؤيتُه

بيني باندو عُنقُ الأسطورةِ شريانُ نبيٍّ. لا أحد
يُدركُ غبطتَها الشّهباءَ. ولا شاماتِ مُلاءتِها الرقطاءَ

بيني باندو سبّابةُ صحراء

خوذةُ بُركانٍ غامضةٌ واضحةٌ عاليةٌ عاريةٌ وتفوحُ مِن
الأرضِ همومُ العطرِ تفوحُ ولا تُشفي حكمةُ سيّدةِ
الأسماء..

بيني باندو تلهثُ خلفي، ليستْ خلفي لستُ أمامَ
مفاتنِها لا فوقَ لا تحتَ ألهثُ خلفَ غمامتِها:

مجنونٌ ! تصرخُ

لكنّي مجنونٌ مفتونٌ بعباءتِها

بيني باندو والناسُ نيامٌ لوْ أيقظَني نبأٌ لاستيقظْتُ
شهابًا ببيني باندو !.. سأبايعُ جنّتَكِ الأولى لتكوني
بيني باندو !.. حدّقتُ كثيرًا في عينيكِ فصدّقتُ
هوايَ وصدّقتُ جنوني..

تسألُني بيني باندو في كلِّ الأوقاتِ لماذا في أعماقِ
الروحِ مكانٌ مهجورٌ يتشبّثُ تسألُني عمّا يُمكنُ أن
يمضي قبلَ فواتِ أوانِ الريحِ

وتسألُني: يا سيّدَ رائحةِ الأشياءِ ويا سيّدَ قنديلِ
العطرِ وسيّدَ قنديلِ خلاصةِ ذاكرةِ الصّحراءِ متى
تبدأُ في الحنطةِ أرغفةٌ لطفولةِ خُبزِ الشعراءِ متى
يُدركُنا الحلمُ وتُدركُ كوجيتو الأحلامِ بلا لغةٍ
حتّى الأحلامُ المُطلقةُ الصامتةُ لتحيا.. تُغرقُنا في
عالمِ لا شيءِ الأشياء

نزيف الدّم فوق صخر «عرباط»

محمد عبد العظيم / شاعر، تونس

بين صخور عرباط الحديدية

يفترش الأقحوان...

استقام بدينا طويلا،فهللت العاشقات

حين بدا رأس أحمد عمت جبال البلاد شموس

حين هوى جسم أحمد عمّ الظلام هضاب البلاد

أحمد البدوي،جاء رسولا إلينا

فقلنا استجبنا...

اجتمع الفقراء في بيت كبير بين الخليج وبين المحيط

أعلنوا بيعة ليست كبيعة أهل السقيفه

قامت نساء الجنوب تزغردن وترمين عمدا

نساء الشمال بالورد والياسمين

لقد كنت فينا نبيّا ،نشرت بقفصة ظل السلام..

زرعت في كل المناجم تبرا وقمحا وزهرا...

عانقت كل صبي وأعطيته لبنا حرّمته الدساتير..

موت زؤام...؟

ووزعت في كل بيت بذاك جنينا...

صرخت بالحق صرخة ثائر

فارتفعت كل الجباه البليدة...

تنادت ذئاب الخليج ،ذئاب المحيط

2

وجاءت بقايا الغزاة بصقر...

سكت ...قليلا،،قليلا،،

وقلت لكل الشعوب التي هللت كبرياء..

خذوا الاستراحه....

سكت ،صحيح؟؟؟

ولكنك مازلت فينا صولة رعد دفين

ونهرا من النار يوم يسيل،

يجتث كل الجذور العقيمة.

***

حدثني والدي ذات يوم..

جاءنا رجل كان يزور الهلال الخصيب
يعرف حيفا ويعرف صيدا
قد سار في جبل بعلبك،توضأ ماء الليطاني
وصلى في المسجد الأقصى يوم الجريمة
جاء إلينا وكانت ملامح عشق تنير على وجنتيه
فوق جبينه،خارطة الوطن رسمت بالدماء
مدّ ذراعيه ...
فبلل يمناه ماء المحيط
وخضب يسراه نفط الخليج...
وكان حزينا ..كان رصينا...
يقبل كل المساكين في خربات قرانا
ويرسم بالفحم فوق صدور الصبايا كلاما
ظنه العارفون طلاسم؟؟؟
فككه الأميون فقالوا..كلاما مفيدا
نداء ضمير وصرخة شعب ليمحو كل الفواحش،
من أرض مكة.
سمعناه يوما في كربلاء، ومازلنا نسمعه في ديار الجنوب
وتنشده كل بنات الجليل ووادي الذهب...
زمجر رعد ولاح بريق في أرض قفصة
ينادي الذين تكبلهم كبريات المباني...
يكسّر كل القيود ويفتح كل السجون لكي يهرب "ال
مجرمون"
ويأتوا إليه.

وانفتح حلق أحمد قهرا ينادي بناصر
فانشقت كل قبور المدينه،
وقام طويلا...
له بسمة كالضياء،أبعد شعيراته البيض عن أذنيه
وقال..
إليـــك.
كبّر في أحمد حمل الأمانه،كبّر فيه الشجاعه
جاء يصلي في موضع قدميه وقال ..صميما.
***
ولما انتقلت من الجبل الشاهق وجنت المباني
- بفعل الخيانه -
كنت جميلا ، كنت شبيها بكل رجال البلاد
بكل المواقع،كل المواقف...
كنت خلاصة يوم تجمعت في ساعتيه كل حوادث
الوطن المستكين...
كنت صرخة شعب يئن بين الشيوخ ،بين السماسرة
والأدعياء.
حين صرخت في آخر لحظة تعانق وقت الخلود
طرت هباء ...
تناثرت فينا وصرت دما في عروق الرجال
صرت حليبا ترضعه الأمهات للمرضعين.
مازلت فينا وإن ظنوا أنهم صلبوك.
ما زلت تغفو قليلا وتطلب راحه...

ثم تجتمع الكريات ،ينفتح الجرح

وتخرج نهرا.. دما عارما في بطاح البلاد فتغرق

كل القصور

ظنوا أنهم قتلوك وقالوا استرحنا

ألا يعلمون أنّ حبال المشانق تضحى حريرا

حين تلامس أقنعة الشرفاء

كما النار تصبح بردا سليما على جسد الأنبياء

ألا يعلمون أنّ سنا الثائرين أكبر من كل سجن

وأنّ أجسامكم في ساعة الجدّ تمسي هباء يطير

وينتشر في الهواء

ويجتمع يوم نريد الإعادة، تخلق من ذلك القنبله...

لنقاوم

***

يا أحمد البذوي ما زلت فينا

سنخلق من بذرك المعجزات

ونبني الخوارق ونكسر كل البيادق

ودربنا دوما على درب أحمد...

كتبت عند إعدام مجموعة ثوار قفصة من قبل النظام البورقيبي الاقليمي المستبد في 14ـ4 ـ1981